



# El universo cómico de Agustín Moreto. IV Centenario

---

XLI Jornadas de teatro clásico  
Almagro, 10, 11 y 12 de julio de 2018



*Edición cuidada por*  
**Felipe B. Pedraza**  
**Rafael González Cañal**  
**Elena E. Marcello**



*EL UNIVERSO CÓMICO  
DE AGUSTÍN MORETO  
(IV CENTENARIO)*



# CORTES DE CASTILLA-LA MANCHA



**Proyecto:**  
**FFI2014-54376-C.3.1-P (I+D)**

***El universo cómico  
de Agustín Moreto  
(IV centenario)***

**XLI Jornadas de teatro clásico**

Almagro, 10, 11 y 12 de julio de 2018

Edición cuidada por

Felipe B. Pedraza Jiménez

Rafael González Cañal

y

Elena E. Marcello



---

Ediciones de la Universidad  
de Castilla-La Mancha

2019

## JORNADAS DE TEATRO CLÁSICO DE ALMAGRO

(41º. 2018. Almagro)

El universo cómico de Agustín Moreto (IV centenario): XLI jornadas de teatro clásico, Almagro, 10, 11 y 12 de julio de 2018 / edición cuidada por Felipe B. Pedraza Jiménez, Rafael González Cañal y Elena E. Marcello.— [Cuenca] : Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha, 2019.

240 p.; 24 cm.— (Corral de comedias ; 43)

ISBN: 978-84-9044-363-7

1. Agustín Moreto. 2. Teatro español – S. XVI — Historia y crítica I. Pedraza Jiménez, Felipe B., ed. lit. II. González Cañal, Rafael, ed. lit. III. Marcello, Elena Elisabetta, ed. lit. IV. Universidad de Castilla-La Mancha, ed. V. Título VI. Serie

821.134.2-2.09 “ 16 ”(063)

Cualquier forma de reproducción, distribución, comunicación pública o transformación de esta obra solo puede ser realizada con la autorización de EDICIONES DE LA UNIVERSIDAD DE CASTILLA-LA MANCHA, salvo excepción prevista por la ley.

Diríjase a CEDRO (Centro Español de Derechos Reprográficos)  
si necesita fotocopiar o escanear algún fragmento de esta obra.

© de los textos: sus autores

© de la edición: Universidad de Castilla-La Mancha

Edita: Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha

Colección CORRAL DE COMEDIAS, núm. 43

Director: Felipe B. Pedraza Jiménez

1ª ed. Tirada: 300 ejemplares

Diseño: C.I.D.I (Universidad de Castilla-La Mancha)

Composición y maquetación: Trisorgar

I.S.B.N.: 978-84-9044-363-7

doi: [http://doi.org/10.18239/cor\\_43.2019](http://doi.org/10.18239/cor_43.2019)

D.L.: CU 298-2019

Impresión: Kadmos

Impreso en España (U.E.) – *Printed in Spain (U.E.)*

## PALABRAS PRELIMINARES

En muchos de los discursos inaugurales de las veintisiete ocasiones en que la Universidad de Castilla-La Mancha ha organizado las Jornadas de teatro clásico de Almagro, he subrayado la importancia de la continuidad de las tradiciones culturales. Al prologar esta nueva entrega de las actas, podemos congratularnos de que nuestras Jornadas cumplieron en 2018 cuarenta y una ediciones y de que el formato actual, con inscripción abierta y con participación de estudiantes, estudiosos, profesores y artistas de la escena, sigue vivo desde 1992.

En las sesiones dedicadas a *El universo cómico de Agustín Moreto* la proyección internacional de las Jornadas creció considerablemente. Contamos con asistentes de cuatro universidades francesas, dos italianas, dos norteamericanas y quince españolas; de dos escuelas de arte dramático; y de un nutrido grupo de alumnos de la universidad de Heidelberg, encabezados por su profesor, nuestro querido Simon Kroll.

Con ellos llegó a Almagro el calor (en su acepción meteorológica), y también la pasión por el estudio de nuestro teatro áureo.

En medio de esos ardores, consagramos tres intensos días a un poeta dramático singular: Agustín Moreto. En la primera reunión que tuve con Ignacio García, nuevo director del Festival, y con Manuel Lagos, viejo amigo de estas Jornadas, debatimos sobre temas y problemas de nuestro teatro clásico. Barajamos temas diversos; pero, finalmente, Manuel Lagos acabó de decidir la cuestión: «No encontraremos oportunidad mejor para ocuparnos de Moreto».

Atinaba, sin duda, en su propuesta. No soy entusiasta de los fastos centenarios, pero me parece muy conveniente aprovechar las ocasiones en que —con razón, sin razón o contra ella— la sociedad puede estar más receptiva para acoger un mensaje

cultural. Este año se cumplen cuatrocientos del nacimiento de Agustín Moreto, un dramaturgo que alcanza la genialidad al cultivar el drama cómico. Nos legó media docena de obras maestras, quizá alguna más: *De fuera vendrá...*, *Lo que puede la aprensión*, *No puede ser...*, *El parecido en la corte*, *Amor y obligación*, *Trampa adelante*, *El desdén*, *con el desdén*, *El lindo don Diego*, etc. etc. Como otros autores del Siglo de Oro, en los últimos tiempos ha sufrido un proceso de jivarización. Solo se citan, se estudian y se representan dos de sus comedias: *El desdén*, *con el desdén* y *El lindo don Diego*. Obras maestras sin duda, pero no las únicas.

En las Jornadas de 2018 tuvimos la oportunidad de ir analizando este conjunto dramático. Sus actas se presentarán, de acuerdo con lo previsto, en las XLII Jornadas y se entregarán a los asistentes.

Para que, en efecto, se celebren las XLII Jornadas en las condiciones en que se vienen desarrollando durante cerca de tres décadas, necesitamos algunas ayudas (¡no muchas, pero sí imprescindibles!), cuyo detalle trasladé a las autoridades que asistieron a la inauguración de 2018. En aquel momento, rogué que nos echaran una mano para afrontar algunos gastos y problemas burocráticos que nos han sobrevenido en los últimos años. Juré en aquella solemne sesión pública que en el Instituto Almagro nos guiamos por un principio sagrado que mis alumnos conocen bien y practican mejor:

Economía y virtud,  
de la cuna al ataúd.

Y si lo del *ataúd* les da *yuyu*, pueden cambiarlo por este otro dístico:

Virtud y economía,  
cada día.

En fin, para continuar esta ya venerable tradición cultural de las Jornadas almagreñas, necesitamos apoyos concretos, puntuales y no muy onerosos para las instituciones. Cuando este volumen esté impreso, ya sabremos si esas peticiones han sido atendidas.

No puedo cerrar estas palabras preliminares sin dedicar unas líneas a los compañeros y amigos que habían anunciado su asistencia y que, por razones distintas, no pudieron estar con nosotros.



María Luisa Lobato había aceptado pronunciar la lección inaugural. Una enfermedad, de la que ya está felizmente repuesta, le impidió acudir a la cita. Habrá, sin duda, nuevas oportunidades para seguir colaborando.

A Gerardo Malla, un actor y director al que siempre hemos admirado y querido, le debemos uno de los montajes más exitosos de *El desdén, con el desdén*, con la Compañía Nacional de Teatro Clásico, en la ya lejana temporada de 1991-1992. Para hablar de este espectáculo lo habíamos convocado a la mesa redonda que tuvo lugar en la tarde del 10 de julio. Nuestras conversaciones telefónicas para ir concretando su intervención han sido gratísimas y conmovedoras. En medio de sus problemas de salud, tanto Gerardo como yo manteníamos la esperanza, quizá más entusiasta que realista, de que acudiría a las Jornadas. Finalmente, no ha podido ser. Le ha resultado materialmente imposible. Su generosa disposición ha constituido una muestra de amistad y de amor al teatro y a los que nos dedicamos a reflexionar sobre él. Mil gracias, maestro.

También estaba anunciado Antonio Cortijo, que no pudo acompañarnos porque tenía que atender a ciertos trámites de emigración en los E.E.U.U. ¡En los Estados Unidos de Trump! Confiamos en que haya tenido suerte en sus gestiones.

Y he de dedicar asimismo unas palabras de gratitud a los asistentes, a todos los que han querido consagrar su tiempo —¡un bien tan escaso y valioso!— a reflexionar sobre *El universo cómico de Agustín Moreto*.

Gracias a los ponentes, que nos han permitido acercarnos a los aspectos capitales de esta dramaturgia. Lo han hecho con sabiduría y buen sentido. No es fácil unir estas dos virtudes. Hay sabios que carecen de tino, tacto y mesura, y se pierden en el laberinto de su sabiduría. Nuestros ponentes han explicado el arte de Moreto de forma clara y amena, acotando las claves de ese teatro singular. Estas actas dan prueba de ello.

Ciudad Real, 12 de enero de 2019

FELIPE B. PEDRAZA JIMÉNEZ  
UNIVERSIDAD DE CASTILLA-LA MANCHA



***El universo cómico  
de Agustín Moreto  
(IV centenario)***

XLI Jornadas de teatro clásico de Almagro

Almagro, 10, 11 y 12 de julio de 2018

Dirección

Felipe B. Pedraza Jiménez y Rafael González Cañal

Secretaría

Almudena García González

Comisión organizadora

Milagros Rodríguez Cáceres, Elena E. Marcello,  
Alberto Gutiérrez Gil y María Concepción Astilleros

Becarios

Andrés Castellanos Gallego, José Luis Muñoz Muela,  
Jaime Rivero Sánchez y Carmen Santana Bustamante

## Programa

### Martes 10

- 10:30 Recepción y entrega de documentos
- 11:00 Inauguración de las Jornadas y presentación de las publicaciones del Instituto Almagro de teatro clásico
- 11:30 María Rosa ÁLVAREZ SELLERS (Univ. de Valencia):  
*Comicidad y transgresión en el teatro de Moreto*
- 13:00 Visita al corral de comedias
- 13:30 Libros en escena  
Mar ZUBIETA y Álvaro TATO (CNTC):  
Publicaciones de la Compañía Nacional de Teatro Clásico
- 18:00 María del Carmen PINILLOS SALVADOR (Univ. de Navarra):  
*Mecanismos cómicos moretianos: el caso de «Amor y obligación»*
- 19:00 Josefina MOLINA (directora escénica), Rafael PÉREZ SIERRA (creador de las Jornadas de teatro clásico) y Enrico DI PASTENA (Univ. de Pisa):  
*Moreto en escena*  
Coloquio sobre la puesta en escena de las comedias moretianas
- 22:45 Representación teatral: *El burlador de Sevilla*  
Dirección: Josep Maria MESTRES (director)  
Compañía Nacional de Teatro Clásico  
Hospital de San Juan

### Miércoles 11

- 10:00 Delia GAVELA (Univ. de la Rioja):  
*Tres Moretos en uno: multiplicidad cómica en el autor madrileño*
- 11:00 Comunicaciones  
Félix BLANCO CAMPOS (Univ. de Valladolid):  
*«El decreto del cielo»: Moreto refundido por un sefardí de Ámsterdam*  
Jéssica CASTRO RIVAS (Univ. de Chile):  
*La confusión de identidades en la comedia palatina de Agustín Moreto*
- 12:30 Coloquio sobre la representación de *El burlador de Sevilla*, con Borja Ortiz de Gondra (adaptador) y Raúl Prieto (actor)
- 13:30 Libros en escena

- 18:00 Comunicaciones  
 Simon KROLL (Univ. de Heidelberg):  
*Estructuras sonoras en la comedia cómica de Agustín Moreto. Reflexiones a partir de «Lo que puede la aprensión»*  
 Míriam MARTÍNEZ GUTIÉRREZ (Univ. Complutense de Madrid):  
*Fanfarrones y lindos desde la antigüedad clásica hasta nuestros días: «El lindo don Diego» de Morboria Teatro*
- 19:00 Jesús CRACIO (director escénico):  
*«El desdén, con el desdén» en los felices años 60 (1996)*
- 22:45 Ensayo general: *De fuera vendrá...*  
 Dirección: Eva DEL PALACIO y Fernando AGUADO  
 Morboria Teatro  
 Palacio de los Oviedo

## Jueves 12

- 10:00 Debora VACCARI (Univ. de Roma «La Sapienza»):  
*Espacio y métrica en las comedias de Agustín Moreto*
- 11:00 Abraham MADROÑAL (Univ. de Ginebra):  
*Humor y comicidad en el teatro breve de Moreto*
- 12:30 Coloquio sobre la representación del día anterior con Eva del Palacio, Fernando Aguado y otros miembros de Morboria Teatro
- 13:30 Clausura



## **EL COMEDIÓGRAFO Y SUS RECURSOS**





COMICIDAD Y TRANSGRESIÓN  
EN EL TEATRO DE AGUSTÍN MORETO\*

María Rosa Álvarez Sellers

---

UNIVERSITAT DE VALÈNCIA

LUQUETE. Gran cosa es ser menester,  
mas qué infeliz ha de ser  
quien me ha menester a mí.  
(*Antíoco y Seleuco*, II, vv. 872-874)

Cuando Raimundo Silva, un corrector de estilo lisboeta, decide introducir una palabra en el texto que está revisando, cambia a propósito la historia. Y la palabra imperpiniente es un «no» donde debería ir un «sí». Ese gesto en apariencia banal es en realidad un acto de rebeldía con el que intenta dar un golpe de timón a una vida anodina. La historia oficial cuenta que en 1147 los portugueses recibieron la ayuda de los cruzados durante el cerco de Lisboa, en poder de los musulmanes. Pero esa palabra nueva, tan corta pero tan poderosa, lo desmiente. Al ser advertido el error por la editorial, en lugar de despedir al corrector, contratan a una supervisora que revise su trabajo. Lejos de censurarlo, esta lo anima a escribir una versión alternativa de los acontecimientos continuando con la estela iniciada por ese «no» desconcertante. Romper el cerco de Lisboa

---

\* Este trabajo se enmarca en el proyecto de investigación *Escritura teatral colaborativa en el Siglo de Oro: análisis, interpretación y nuevos instrumentos de investigación* (Centenario de Agustín Moreto, 1618-2018), financiado por el Ministerio de Ciencia, Innovación y Universidades-Fondos FEDER (Proyecto I+D Excelencia FFI2017-83693-P).

supondrá para Raimundo Silva romper el cerco de letras que había levantado en torno a sí y que le impedía ver más allá y derribar el muro de la soledad.

Así reescribe José Saramago, el único Premio Nobel de Literatura portugués (1998), la historia en su novela *Historia del cerco de Lisboa*, publicada en 1989. No será un caso único: *La balsa de piedra* (1986), *Memorial del convento* (1987), *El año de la muerte de Ricardo Reis* (1991), *El Evangelio según Jesucristo* (1991) o *In nomine Dei* (1991), plantean perspectivas diferentes ante hechos conocidos. ¿Se puede cambiar aquello que siempre hemos creído? La posteridad está en manos de los cronistas, los cuales, casi siempre por encargo, dejaron constancia escrita de los sucesos. El primer cronista oficial del reino de Portugal, Fernão Lopes [1993: 96, 95], anuncia en su prólogo a la *Crónica de-el Rei D. João I* que, aunque la parcialidad, fruto natural del amor a la tierra, es un riesgo que planea sobre el historiador, «mentira, em este volume, é muito afastada da nossa vontade», por lo que ha decidido «escrever verdade sem outra mistura», consciente de la responsabilidad que ha adquirido con las generaciones venideras. Para ello, recurrirá a la documentación y no se dejará llevar por las versiones que circulan, por lo que aspira a convertirse en tradición sin haber sido probado. Sabemos, sin embargo, que no todos los que dejaron testimonio del pasado se guiaron por un precepto tan objetivo. Por eso Saramago, y con él sus lectores, se permite dudar de la veracidad de lo que nos han transmitido; se permite, en definitiva, transgredir lo canónico.

Y en ese delgado filo que separa la herencia del pasado de las novedades del presente se movió también Agustín Moreto (1618-1669), que se atrevió a cuestionar un teatro que parecía inamovible porque había alcanzado el éxito, de manera que una vez conocida la fórmula magistral no había más que repetirla. Las líneas maestras de esa mezcla que no supieron combinar los trágicos renacentistas ya habían sido firmadas por Lope de Vega y publicadas en el *Arte nuevo de hacer comedias en este tiempo* en 1609, antes de que Moreto naciera. No había razón alguna para cambiar lo que funcionaba. ¿O sí? ¿Podía algún dramaturgo romper el molde de la Comedia Nueva sin rozar el fracaso?<sup>1</sup>

El teatro de Moreto nos confirma que es posible cambiar la perspectiva, que donde siempre había habido un «sí» se podía poner un «no», que se podía transgredir lo consagrado adoptando una forma diferente de enfocar las situaciones habituales en las comedias. Y cambiando el punto de vista, cambia el significado de los acontecimientos. Moreto lleva a cabo, en nuestra opinión, un teatro escorzo, recurso propio de la pintura y el dibujo para dar a los volúmenes la sensación de profundidad mediante una contrac-

---

<sup>1</sup> Mackenzie [1993: 84] afirma que los dramaturgos del ciclo calderoniano «no se contentan con quedarse en los límites impuestos por las tradiciones del género. Se atreven a explotar sus convenciones establecidas con la intención de burlarse de ellas».

ción proyectiva. Pero según dice Rudolf Arnheim [1979] en su libro *Arte y percepción visual. Psicología del ojo creador*, también hay escorzo cuando la imagen no ofrece un aspecto característico de la totalidad, de modo que toda proyección implica escorzo, ya que las proporciones de las partes de un objeto representado sufren una deformación al ser trasladadas de su forma tridimensional al plano bidimensional. A diferencia de la vista, el lenguaje no proporciona un medio de contacto directo con la realidad, por eso hay cualidades que captamos de una obra de arte que no pueden ser expresadas con palabras; el lenguaje solo sirve para nombrar lo que ya ha sido visto o pensado y, en ese sentido, puede paralizar la creación intuitiva y los sentimientos, punto, este último, que se convierte en recurrente en el teatro del Siglo de Oro, donde el discurso puede ser utilizado para encubrir, en lugar de para desvelar, los afectos.

Moreto logra la profundidad requerida dando un giro de 180° a la imagen. Dalí pintó a Jesucristo desde arriba en el «Cristo de San Juan de la Cruz» (1951), como si fuera contemplado por Dios, y desde abajo en «La ascensión de Cristo» (1958), como si la humanidad lo viera alejarse, como si nos estuviera abandonando para siempre. Pero la figura era la misma. La Comedia Nueva ofrece el mundo visto desde la perspectiva de la nobleza, un mundo donde el amor y el honor son los valores fundamentales, donde, llegado el caso, hay que arriesgar la vida para conseguir el primero y sacrificar el alma para mantener el segundo. Pero si le diéramos la vuelta toparíamos con el punto de vista contrario, el de los que no se sienten deudores de ese sistema social de privilegios que los ha colocado al margen desde su nacimiento. Solo que estos resultan ser la inmensa mayoría, ese vulgo anónimo que paga por ir al teatro y asistir a un mundo de fantasía en el que quienes lo representan juegan un papel destacado pero secundario, sin atreverse a usurpar el protagonismo a sus señores.

Hasta que Moreto se propone cambiar el curso de la historia, reproducir las situaciones paradigmáticas de una dramaturgia consolidada y respaldada por el público, pero dándoles un sentido nuevo, porque ahora vamos a verlas a través de los ojos de esa plebe encarnada en las figuras del donaire. Graciosos y criadas pasan a un primer plano y en ocasiones llegan a desterrar a sus amos al fondo del tablado<sup>2</sup>. Se ríen de los afanes de damas y galanes porque les parecen inútiles, pues ya tienen bastante con atender a la supervivencia diaria, y en nombre de la lógica del sustento se atreven a horadar los más íntimos desvelos de los nobles. Así se dirige Gerundio a su amo en *El licenciado Vidriera* [LV] —escrita en torno a 1648, editada en la *Parte quinta de varios* (Madrid, Pablo de

<sup>2</sup> Un caso extremo sería el gracioso Millán de *Trampa adelante* [Martínez Berbel, 2007]; también Mackenzie [1994: 114] considera que el gracioso de *No puede ser...*, «llega a convertirse en el personaje más dominante y memorable de la comedia».

Val, 1653) y recogida en la *Segunda parte* de comedias de Moreto (1676) [Rubiera, 2008: 293]— para recordarle que de amor no se come:

GERUNDIO. [...] Y en medio de que tu amor  
es lo que más te atormenta,  
cuando traigo lo que busco,  
al ponértelo en la mesa,  
comes más que un sabañón,  
y entre suspiro y fineza,  
al panecillo que agarras  
parece que atenazeas.

[Moreto, en prensa: III, vv. 1977-1984]

Ese pragmatismo preside la conducta de los criados, más preocupados por alimentar el cuerpo que el alma. Irene, en *La fuerza de la ley* [FL] —escrita ca. 1644 y publicada en la *Primera parte de comedias de Agustín Moreto* (1654) [Moreto, 2008: 39]—, insiste en que el honor tampoco da de comer y no vacila en degradarlo porque no sirve para llenar la olla y porque es más feliz la mujer que no lo tiene que la que vive para este (II, vv. 1554-1609). O Luquete en *Antíoco y Seleuco* [AS] —debió escribirse a principios de la década de los cincuenta [Moreto, 2011: 424]— que, asombrado porque su capa es más tosca pero lo resguarda de la tormenta mejor que la del príncipe, se burla de lo mal que aguantan las inclemencias del campo los señores:

LUQUETE. [...] Vive el cielo que, cuando considero  
que, Antíoco, eres tú el hijo primero  
de Seleuco —a quien Siria cedió el mando—,  
y que aquí, como yo, te estás mojando  
—y aun más, porque mi capa tosca y basta  
algo más tarde el agua la contrasta  
que la tuya, delgada y guarnecida—,  
caigo en lo que son honras desta vida:  
todo es mentir. A mi pobreza apelo,  
que aquesta burda capa en que me fundo  
tiene menos adorno para el mundo,  
pero más resistencia para el cielo.

[Moreto, 2011: I, vv. 11-22]

Esa familiaridad con el público, al que estos personajes hablan de igual a igual y que resultaría insólita en otros dramaturgos, es habitual en Moreto: Irene dirige a los mosqueteros su soliloquio sobre el honor<sup>3</sup>, y en *El licenciado vidriera* también Gerundio habla con desfachatez y naturalidad al auditorio en una curiosa escena que inevitablemente recuerda a *El castigo sin venganza* (1634) la «tragedia escrita al estilo español», como dice Lope de Vega en el prólogo: si en esta Federico aparece con Casandra en brazos tras rescatarla del río, Carlos hace lo mismo tras rendirla en la batalla, pero Gerundio rompe el espejismo por partida doble, con su lenguaje y con el desvío de la atención hacia el público<sup>4</sup>:

GERUNDIO. ¡Vive Dios que la pescó!  
 ([*Ap. al público.*] Señores, el juicio pierdo:  
 ¡que sea pobre mi amo,  
 pudiendo ganar un reino  
 con irse a pescar Casandras!)  
 [LV, I, vv. 943-947]

Moreto no se conforma con esa semejanza y hace un nuevo guiño al espectador, pues el rival del Duque se llama precisamente Federico, que queda «sin vida y sin alma» (I, v. 1034) al aceptar que aquel se lleve a la dama:

FEDERICO. Ya que es vuestra la vitoria,  
 yo, Duque, de vos no espero  
 alivio; que si Casandra  
 es vuestra, yo ya estoy muerto.  
 [LV, vv. 1025-1028]

3

IRENE. Luces salgo a prevenir  
 y pues sola me provoco,  
 de soliloquear un poco  
 licencia vengo a pedir.  
 Mosqueteros, a estas pocas  
 coplas me dad la costumbre,  
 [Moreto, 2008: II, vv. 1546-1551]

<sup>4</sup> Rubiera [2009: 303-304] considera que la insistencia en dirigirse al público es fruto de la voluntad del autor de «incorporar a los espectadores, principalmente cortesanos, en el espacio de la ficción con el fin de hacer más efectivo el discurso final del protagonista sobre el desengaño del mundo».

Como ese Judas que se vuelve con descaro durante la Última Cena en el cuadro de Marcos Zapata (1748) y sobre el que se ha especulado que podría ser Francisco Pizarro, los personajes de baja condición en las obras moretianas no se limitan a mirar de frente al auditorio, sino que lo integran en la acción, como si la ficción que se está representando afectara solo a los personajes elevados, a aquellos que no son capaces de ver más allá del mundo artificial que sostiene lo que ellos creen prerrogativas, pero ya solo ellos. Si los criados saben que están sobre las tablas y no pierden de vista la presencia del público, los protagonistas, en cambio, suelen ser ajenos a esas intromisiones meta-teatrales, permanecen instalados en un universo metafórico del que ya no participan los sirvientes, aunque, como el género manda, los acompañen:

ALEJANDRO.    Ahora, Nise divina,  
                         de tu mano soberana  
                         se coronen los favores  
                         que alientan mis esperanzas.  
NISE.            Alejandro, con mis brazos,  
                         pues mi fe en ellos te aguarda,  
                         tus méritos se coronen  
                         por feliz dueño del alma.  
GREGUESCO.   Ahora, Irene, entra el coloquio  
                         lacayuno.<sup>5</sup>  
IRENE.                            Necio, aguarda  
                         que ahora toca a nuestros amos.  
GREGUESCO.   Dices bien, no me acordaba,  
                         que siempre se acaba el paso  
                         entre lacayo y lacaya.  
ALEJANDRO.    ¿Hay dicha como la mía?  
NISE.            Sola hay otra que la iguala.  
ALEJANDRO.    ¿Cuál es?  
NISE.                            La que logro yo.  
   [FL, I, vv. 343-359]

---

<sup>5</sup> Rubiera [2009: 320] indica que la comedia del Siglo de Oro no desarrolla demasiado el recurso a que los personajes se dirijan directamente al público. Con todo, vemos que parece ser un rasgo habitual en Moreto.

Pero a veces también los propios nobles deshacen la ilusión teatral con aclaraciones innecesarias y un léxico exageradamente preciosista<sup>6</sup>:

CARLOS. [...] Desde un balcón de la mía  
vía todas las mañanas  
de Laura en los bellos ojos  
mejorar luces al alba.  
Desde que a la noche el sol  
me faltaba en sus ventanas  
(el suyo, claro es, que el otro  
no me pudiera hacer falta),  
estaba yo entretenido  
con tan dichosa esperanza  
en las mías, hasta ver  
que haciendo mi amor la salva  
volvía a salir su aurora,  
pues de aplausos coronada  
no menos que cuando al prado  
sale derramando nácar.  
De su rosado esplendor,  
donde con lenguas arpadas  
los pintados jilguerillos  
cantando en las copas altas  
le recibieron esparciendo  
los matices de sus alas.  
[LV, I, vv. 149-170]

O incluso con preguntas impropias de su condición de nobles:

ALEJANDRO. ¿Pues lo que sientes ignoras?  
NISE. Temor y amor son la causa.  
ALEJANDRO. ¿Y el efecto...?  
NISE. Siento y dudo.  
ALEJANDRO. ¿Pica mucho?  
NISE. El pecho abrasa.

<sup>6</sup> Moreto se burla también del lenguaje poético enrevesado en *La fuerza de la ley* (I, vv. 751-766), donde además declara su preferencia por la comedia y se queja de la tiranía de la crítica y del público, que exige al dramaturgo el éxito ininterrumpido, pues una obra mala oscurece todas las buenas (I, vv. 767-809).

[*FL*, I, vv. 381-387, 400-403]

lor/amor» (I, vv. 409-422), hasta que Greguesco da con la clave de tal paradoja:

[*FL*, I, vv. 423-425]

poner para justificarse:

que te ha dado de repente.

que está malo/ de hartarse de golosinas».



- ALEJANDRO. ¿Pues por qué la he de decir  
que dejo al Rey, cuando es ley  
sus asistencias cumplir?  
GREGUESCO. Porque es primero asistir  
a las tripas, que no al Rey.  
[FL, III, vv. 2539-2546]

E incluso recomienda a su amo que pida un laxante (III, vv. 2550-2551). Leyendo estos versos pensaríamos que *La fuerza de la ley* es una comedia, pero se trata en realidad de una de las escenas culminantes de la tragedia de honra, aquella en que el marido regresa inesperadamente a su casa y sorprende de noche, en el jardín, a su esposa, que cree estar hablando con el pretendiente [vid. Álvarez Sellers, 2016]. Lo que en *El médico de su honra* (1635) de Calderón o *A lo que obliga el honor* de Antonio Enríquez Gómez —incluida en sus *Academias morales de las musas* (1642)— es un síntoma claro de deshonor, en la obra de Moreto es salpicado por una inoportuna alusión escatológica. Es más, tan arriesgada situación ya se había producido, y la primera vez Alejandro, el marido agraviado, tropieza con su propia sombra y se tuerce un pie.

También ridiculiza Moreto al pretendiente. Si el infante don Enrique pierde una daga en casa de don Gutierre (*El médico de su honra*), el príncipe Demetrio pierde unos guantes perfumados cuyo olor alerta a Alejandro: «el olor, sabe el discreto,/ que es símbolo del honor» (FL, II, vv. 1521-1522). En ese escenario de pantomima, se equipara la pasión amorosa a la digestión de unos pimientos:

- GREGUESCO. ([Ap.] Ahora entra aquí el furor,  
va un doblón que hay manoteo.)  
ALEJANDRO. ¡Ay de mí!  
GREGUESCO. ([Ap.] ¡Ay de mí también!)  
ALEJANDRO. ¡Cielos!  
GREGUESCO. ([Ap.] Miren si di en ello.)  
ALEJANDRO. Para ahora eran los rayos.  
GREGUESCO. Señor, ¿vuelves al paseo?  
ALEJANDRO. ¡Ay, que mi pecho se abrasa!  
GREGUESCO. ¡Agua, señores! Llamemos  
las jeringas de la villa.  
ALEJANDRO. ¡Que me abraso...  
GREGUESCO. ([Ap.] ¡Que me quememos!)  
ALEJANDRO. ...en fuego de amor y honor!  
GREGUESCO. Yo, de comer un pimiento.

ALEJANDRO. ¡Socorro, cielos!  
GREGUESCO. ¡Socorro!  
ALEJANDRO. ¿No hay quien le traiga?  
GREGUESCO. ¡Agua presto!  
ALEJANDRO. No basta.  
GREGUESCO. ¡Pues venga vino!  
[FL, II, vv. 1414-1428]

Moreto gusta de reproducir situaciones típicas mas dando una vuelta de tuerca, mezclando lo trágico y lo cómico, como mandaba el *Arte nuevo*, pero hasta sus últimas consecuencias, lo cual lleva a la deconstrucción de la tragedia [Álvarez Sellers, 2013], pues la parte ridícula pesará de tal forma sobre la grave que terminará por diluirla. De esta manera estructura su única muestra del género, *La fuerza de la ley* —que también rinde homenaje a *El castigo sin venganza*<sup>8</sup>—, hilvanando momentos trágicos cuya fuerza se escapa no solo por boca de los criados, sino también de los propios amos, que no saben estar a la altura de las circunstancias, mostrando en ocasiones un pragmatismo similar al de los sirvientes:

AURORA. Señor, advierta que está  
tu alteza fuera de sí.  
DEMETRIO. Pues si estuviera yo en mí,  
no me tuvieras tú allá.  
[FL, II, vv. 1158-1161]

A los que siguen el juego como si la conversación fuese de lo más lógica. Tal sucede cuando Carlos confiesa ir en pos de Laura:

GERUNDIO. Tú tienes mucha justicia,  
pero, señor, esa dama,  
¿sabes tú si corre mucho?  
CARLOS. ¿Para qué?  
GERUNDIO. Responde y calla.  
CARLOS. Correrá como mujer.  
GERUNDIO. Pues ¿qué va que no la alcanzas?

---

<sup>8</sup> La jornada I se cierra con un diálogo entre Nise y Alejandro (vv. 1006-1009) a semejanza del que concluye la jornada II de *El castigo sin venganza* entre Casandra y Federico (vv. 2021-2030), y también comienza igual la jornada II, con las quejas de la esposa por el abandono de su marido. Críez Garcés [2008] relaciona *Antíoco y Seleuco* con *La fuerza de la ley* por considerar que en ambas Moreto pretende criticar el código del honor.

CARLOS.           ¿Por qué?  
 GERUNDIO.       Porque son ligeras  
                       las mujeres, y alcanzarlas  
                       por ligeras no es posible,  
                       sino aguardando a que caigan.<sup>9</sup>  
                           [LV, I, vv. 367-376]

O el razonamiento de Seleuco cuando repara en que va a inaugurar un nuevo tipo de crimen:

SELEUCO.       [...] ¿Yo a mi hijo he de matar?  
                       Aunque hay hijos que lo han hecho  
                       con sus padres, padre a hijo,  
                       no pienso que hay tal ejemplo.  
                       Yo he de estrenar el delito;  
                           [AS, II, vv. 1700-1704]

Tales palabras no serían extrañas entre sirvientes, pero sí lo son entre nobles. La originalidad de Moreto estriba en que no solo los personajes marginados cuestionan y transgreden el código social, también los protagonistas pueden dejarse llevar por ese sustrato de realidad cotidiana hacia el que los arrastran continuamente los criados<sup>10</sup>. El dramaturgo se permite incluso la licencia de hacer un guiño cómplice al espectador, pues Alejandro se ve a sí mismo como «médico de su honra»<sup>11</sup>:

ALEJANDRO.    ([Ap.] Honor, ya es cierta la herida,  
                       lo que ahora importa es curalla.)  
                           [FL, II, vv. 1852-1853]

<sup>9</sup> No será el único chiste que haga sobre las doncellas casaderas al oír que Pompeyo tiene prisa por casar a su hija Laura:

GERUNDIO.     Y el viejo tiene razón,  
                       que ya de sazón se pasa,  
                       y las doncellas maduras  
                       se caen siempre de la rama.  
                           [LV, I, vv. 523-526]

<sup>10</sup> Gavela [2008: 349] estudia algunos galanes de Moreto cuyos «rasgos más o menos amorales los alejan de las características del prototipo del galán ejemplar» e indica que, «aunque no sean los galanes quienes ideen esas tretas o las ejecuten, las aceptan con relativa facilidad para solucionar sus problemas».

<sup>11</sup> D. GUTIERRE. [Ap.] Pues médico me llamo de mi honra,  
                       yo cubriré con tierra mi deshonra.  
                           [Calderón, 1970: II, vv. 1031-1032]

Algo similar sucede en *Antíoco y Seleuco*, que parte de una anécdota recreada por Lope en *El castigo sin venganza* a la que Casandra recurre para que su hijastro Federico se le declare (II, 1907-1915)<sup>13</sup>. Pero la obra de Moreto es mucho más que la ampliación de un cuento, es el «no» que introduce Raimundo Silva, el descubrimiento de «lo que podría haber sido» si atendiésemos a la lógica de lo natural y no nos empeñásemos en ir contra corriente hasta desembocar en las turbias aguas de la tragedia. En la pieza de Lope, el Duque de Ferrara, informado del adulterio, engaña a su hijo para que mate a su madrastra y luego pide a la guardia que maten a Federico por haberla asesinado. Y si la ironía de toda tragedia es que esta podría haberse evitado, Moreto muestra desde la primera escena que el divino tesoro de la juventud no es para enterrarlo sino para disfrutarlo, y no entiende que si el rey trata de hacer un matrimonio de conveniencia con la hija de Demetrio el Grande para ampliar sus dominios, no la case con la pareja adecuada:

LUQUETE.                               ¿Pues más glorioso  
casándote con ella no quedaba?  
Pues el mismo trofeo en ti lograba  
sin la desproporción de su edad vieja,  
habiendo un mozo con que hacer pareja.  
[AS. I, vv. 84-88]<sup>14</sup>

D. JUAN. [...] ya que ultrajes de mi honra  
quieren que pintor me vea,  
hasta que con sangre sea  
*el pintor de mi deshonra.*

[Calderón, 1970: III, vv. 677-680]

<sup>13</sup> Otros momentos recuerdan a la tragedia de Lope de Vega. Urzaiz [2010: 280-281] apunta que los vv. 2039-2052 parodian la escena de la ejecución de Casandra; «parece que Moreto pretendía hacer evocar vivamente *El castigo sin venganza* para que el público apreciara mejor el diferente sentido de su mensaje» [Urzaiz, 2006: 258].

<sup>14</sup> Lope lo expresa de otra manera:

FEDERICO. Dichoso es el duque.  
 BATÍN. Y mucho.  
 FEDERICO. Con ser imposible, llevo  
 a estar envidioso dél.  
 BATÍN. Bien puedes, con presupuesto  
 de que era mejor Casandra  
 para ti.

Para subrayar tal desproporción, Moreto replica la escena en la que se conocen los jóvenes y su mutua e instantánea atracción, así como la melancolía del príncipe, que ha descubierto que el retrato del que se ha enamorado corresponde al de la mujer que su padre ha elegido por esposa. Pero es que ella también lo advierte en su primer encuentro cuando Antíoco le entrega ese retrato, por lo que, a diferencia de la Casandra de Lope, no tendrá que arrancarle a este una confesión amorosa. En cambio, Floreta hace notar a la reina que todos se han dado cuenta de lo que sucede por una señal evidente:

REINA.	Pues del dolor que resisto, ¿qué es lo que piensas ahora?
FLORETA.	Por ese cuidado lacio que traen tus melancolías, ha ya más de quince días que no hay merienda en palacio. Las damas, viendo este error que en ellas es sin igual, andan pensando en tu mal.
REINA.	¿Y qué piensan?
FLORETA.	Que es amor, porque no hay cosa criada que haya podido quitar a una dama el merendar, sino estar enamorada.

[*AS*, III, vv. 1734-1747]

Y si en *El castigo sin venganza* Casandra es la que confiesa que no ejerce como esposa, aquí es la criada la que revela el indicio, jugando además con el doble sentido de «capón», que es el pollo castrado:

FEDERICO.	Con eso puedo morir de imposible amor, o tener posibles celos.
-----------	--

[Vega, 1989: I, vv. 986-993]

La sintonía del diálogo entre estos personajes, con el que concluye la jornada I, pone de manifiesto el carácter disonante de las réplicas moretianas.

CASANDRA. [...] Sola una noche le vi  
en mis brazos en un mes,  
y muchas le vi después  
que no quiso verme a mí...  
[CSV, I, vv. 1034-1037]

FLORETA.                               ¿No es claro el indicio?  
Porque hasta aquí tu persona  
es como llave capona:  
esposa sin ejercicio.  
[AS, III, vv. 1756-1759]

Ese deseo inconfesable y prohibido que en la obra de Lope es motivo de tormento y causa de muerte, es resumido por Luquete recurriendo al juego y al erotismo; el príncipe ha perdido el sentido:

LUQUETE.                               El daño no ignores,  
que contigo le ha perdido,  
porque tú el fullero has sido  
que le has ganado con flores.  
REINA.                               ¿Yo?  
LUQUETE.                               ¿Y deso te maravillas?  
REINA.                               ¿Qué flores?  
LUQUETE.                               Las que él no toca:  
los claveles de tu boca,  
las rosas de tus mejillas.  
[AS, III, vv. 1780-1787]

Pero aún va más lejos, convirtiendo en chiste el tabú del incesto:

LUQUETE.                               Mas, ¡vive Dios!, bien mirado,  
que estar de ti enamorado  
no ha sido el yerro mayor,  
aunque tú seas su madre.  
REINA.                               ¿No es ese el yerro mayor?  
LUQUETE.                               No, señora, que peor  
fuera estarlo de su padre.  
REINA.                               ¿Y el rey sabe...?  
LUQUETE.                               No estudió  
y no sabe.

REINA.                       ¿Estás en ti?  
Su amor, digo.  
LUQUETE.                     ¿Su amor? Sí,  
pero Gramática, no.  
[AS, III, vv. 1813-1823]

E incluso la decisión más lógica:

REINA.  
LUQUETE.

Yo digo

que el remedio que hay mejor  
para quitalle el amor  
es el casarle contigo.

FLORETA.  
LUQUETE.

[...] Quien quiere a su dama bella  
es por temerla perder;  
siendo propia la mujer,  
es imposible perdella.  
No hay más medio que elegir  
para desenamorar,  
porque el remedio es pensar  
que no se puede morir.

[AS, III, vv. 1840-1844, 1852-1859]

Esta idea aparece también en una comedia que bordea lo trágico como *No hay cosa como callar* de Calderón —«data probablemente de hacia final de 1638-1639» [Arellano, 2013: 632]—, donde don Juan desmitifica el componente platónico del amor:

DON LUIS.   Pues,  
¿qué medio hay para olvidar  
una hermosura?

DON JUAN.   Alcanzar  
esa hermosura. Ésta es  
la cura, don Luis, más cuerda;  
porque ¿quién tan importuna  
pasión tuvo, que de una  
lograda ocasión se acuerda?

[Calderón, 1973: II, vv. 479-486]<sup>15</sup>

<sup>15</sup> Arellano [2013: 630] considera el desenlace «una evidente frustración de calidad trágica» y cita bibliografía sobre la clasificación genérica de la obra.

Por sus declaraciones, sabremos que don Juan ha violado a la dama que don Luis ama sin saber siquiera quién era, pues sucedió a oscuras, y que tampoco le preocupa averiguarlo, ya que ha perdido todo interés por ella. E idéntico consejo dará Jonadab a Amón (*Los cabellos de Absalón*) para que deje de sufrir por su hermanastra:

JONADAB. [...] amor  
más quiere fuerza que maña.  
AMÓN. Mi media hermana es Tamar.  
JONADAB. Yo digo lo que yo hiciera,  
si fuera mi hermana entera,  
llegado a encolerizar.  
[Calderón, 1989: I, vv. 579-584]

Tras sufrir el mismo agravio que la prometida de don Luis, Tamar comprenderá que «al fin son/ enemigas declaradas/ la esperanza y posesión» (II, vv. 1203-1205). Hemos visto que Luquete, sin embargo, despoja de gravedad un asunto tan trágico, e incluso bromea sobre el aspecto del rey en otro momento cumbre, el enfrentamiento de este con la reina tras saber lo que su hijo siente por ella<sup>16</sup>:

FLORETA. Ciento que el Rey es bríoso;  
de galán está hecho un brinco,  
y es mozo que aún no es roñoso.  
LUQUETE. Es que, como anda celoso,  
se ha puesto de veinte y cinco.  
REINA. ([Ap.] De temor, de hablarle de.)  
SELEUCO. ([Ap.] No sé a quién pedir consejo.)  
LUQUETE. Todo esto parará en gozo.  
FLORETA. ¿Con qué?  
LUQUETE. Con que aqueste viejo  
no quisiera ser tan mozo.  
[AS, III, vv. 1882-1891]

Pero en *La fuerza de la ley*, Seleuco<sup>17</sup> es incluso descrito como un rey de carnaval:

---

<sup>16</sup> «Que esta comedia de Moreto es peculiar y atrevida y que va más lejos de lo que era habitual en la época en este tipo concreto de obras, es un hecho incontrovertible» [Urzaiz, 2010: 296].

<sup>17</sup> La figura de Seleuco despertó también interés en la literatura portuguesa: Luís de Camões escribió el *Auto de El-Rei Seleuco*.



GREGUESCO. Bien haya quien te parió,  
Rey justiciero, Rey sabio,  
Rey grande y Rey de tapiz,  
con un cetro y ropón largo.  
[FL, III, vv. 2850-2853]

Moreto hace de Greguesco y Luquete la voz del sentido común, pero va más lejos todavía haciendo que Seleuco parodie el discurso del arrebatado Federico<sup>18</sup>:

FEDERICO. [...] *En fin, señora, me veo  
sin mí, sin vos, y sin Dios.  
Sin Dios, por lo que os deseo;  
sin mí, porque estoy sin vos;  
sin vos, porque no os poseo.*  
[CSV, II, vv. 1916-1920]

SELEUCO. [...] El empeño es bien crüel,  
pues espero entre los dos  
verme sin vos y sin él,  
mas me veo siendo infiel  
sin mí, sin él y sin vos.  
Vos os habéis de mirar  
como suya desde aquí,  
que yo no he sabido hallar  
otro modo de no estar  
sin él, sin vos y sin mí. [...]  
Logradme, pues, el deseo,  
porque así solo me veo  
con él, con vos y conmigo.  
[AS, III, vv. 1962-1971, 1979-1981]

<sup>18</sup> Que también imita Moreto en *El poder de la amistad* [2011: I, vv. 306-311], cuyo segundo título es *La venganza sin castigo*:

ALEJANDRO. En fin, amigos, rendido,  
a sus rigores me veo  
sin mí, sin ella y sin vida:  
sin vida porque yo muero;  
sin mí, porque estoy en ella;  
sin ella, porque la pierdo.

Para mostrar que es posible ofrecer una solución diferente a un mismo conflicto, Moreto no se conforma con el guiño lingüístico, sino que complica lo que ya estaba resuelto para verificar lo errado de empeñarse en ir contra natura: Seleuco comunica a Antíoco que ha decidido casarlo con la reina, pero este afirma querer a su prima para superar el sacrificio de su padre: «y en competencia tan alta,/ a buen padre, mejor hijo<sup>19</sup>;/ y sea mía la palma» (III, vv. 2200-2202). Solo el buen juicio del médico que descubrió la pasión del príncipe impide que su arrogancia o su estupidez haga a todos infelices. Pese a los paralelismos citados, Moreto introduce una diferencia trascendental, el hiato que permite sortear con verosimilitud la tragedia. La reina aún no se ha casado, aunque se juegue todo el tiempo con ese equívoco (II, vv. 1680-1683), por ello será posible apostar por la cordura: Seleuco renunciará a la joven en favor de su hijo, aunque tampoco remedia del todo lo que Luquete criticaba, pues se casa con su sobrina. Pero todos quedan contentos, como expresan unos últimos versos cuanto menos ambiguos, pues «ingenio» podría referirse a la facultad o al propio dramaturgo, y «aquí» al término de la comedia o a esta nueva versión de una historia ya contada<sup>20</sup>:

LUQUETE.        Y con esto y con un vitor  
                      que pide el ingenio a todos,  
                      esta historia verdadera  
                      aquí tiene fin dichoso.  
   [AS, III, vv. 2619-2622]

Del mismo modo que alude al concluir *El licenciado vidriera* a su fuente cervantina:

GERUNDIO.      La boda será allá dentro,  
                      y aquí, discreto senado,  
                      se da con vítores vuestros  
                      fin dichoso al Licenciado  
                      Vidriera, sin novela<sup>21</sup>,  
                      y las fortunas de Carlos.  
   [LV, III, vv. 3054-3059]

---

<sup>19</sup> Este verso es el segundo título de la comedia [Urzaiz, 2011: 415].

<sup>20</sup> Según Ortigoza-Vieyra [1969: 32], «hay “ingenio” no sólo en la industria, maña y artificio de Moreto, sino en su genialidad de crear algo nuevo y antitético a lo que le sirvió de modelo».

<sup>21</sup> Rubiera [2008: 296] señala que la obra ha sido analizada por la crítica en relación a la novela de Cervantes, pero si se deja aparte esa referencia, sería un ejemplo de cambio de fortuna.

No solo de dar lecturas diferentes a obras conocidas, Moreto gusta también de parodiar discursos serios añadiendo a continuación el de los criados, que se burlan así de sus amos, mostrando pertenecer a mundos diferentes. Tal sucede en breve espacio de tiempo dos veces en *El licenciado vidriera* cuando Gerundio imita el discurso de Carlos utilizando idéntica estructura: «por vos» (I, vv. 539-601), y tras ser ambos rechazados por Laura y Celia (I, vv. 636-666):

GERUNDIO.    ¡Bien hemos quedado! «Sí».  
                      ¿Quién tuvo la culpa? «Tú».  
                      Pues yo sé un remedio. «Di».  
                      ¿Viste tu fortuna? «Vi».  
                      Pues ¿qué la diremos? «Mu».  
    [LV, I, vv. 672-676]

Gerundio tiene en la obra un protagonismo desmesurado, pues acompaña a Carlos en casi todas las escenas, y este lo trata más como a un igual que como a un criado, llamándole reiteradamente «amigo» (v. 9, 749, 757, 895, 899, 1989, 2000, 2648, 2717, 2756) y pidiéndole que no lo deje –como sucede también en *Antíoco y Seleuco*, en la que el propio criado se ríe de quien lo necesita junto a sí (II, vv. 872-874):

CARLOS.        Ven, pues, Gerundio, y salgamos  
                      a campaña hoy, si podemos.  
 GERUNDIO.    Vamos, pues, y campañaemos,  
                      cuanto campañaer podamos. [...]  
 CARLOS.        Adiós, pues, bello cuidado,  
                      que aplausos tuyos son estos.  
 GERUNDIO.    Adiós párrafos y textos,  
                      que dellos voy atestado<sup>22</sup>.  
    [LV, I, vv. 773-776, 781-784]

Ambos discursos tienen una función fática, pues son inútiles, los personajes no se comunican entre sí, es como si no estuvieran hablando el uno con el otro, pero hay un rasgo en esta obra inusual: aquí el engañado es el criado, ya que será su amo quien se finja loco para tratar de restaurar el orden perdido que lo ha conducido a la pobreza, a perder a su amada y al rechazo social [LV, III, vv. 2339-2350]. El público sabe que es

<sup>22</sup> También Greguesco tiene conciencia de lo que se debe a la fama, y en una situación comprometida decide huir, «pues este suceso/ ha de salir luego impreso» [FL, II, vv. 1767-1768].

una estratagema, pero Gerundio lo ignora, aunque esta no le reportará consecuencias negativas, ya que la locura del amo engorda al criado, por lo que al final saldrán todos beneficiados.

Como salieron también los espectadores del siglo XVII. Moreto decide aplicar la regla de oro enunciada por Lope de Vega, «lo trágico y lo cómico mezclado», pero cambiando las proporciones, de manera que ya no será lo grave lo que predomine sino lo ridículo, es decir, aquello que, según el *Diccionario de la Real Academia*, «por su rareza o extravagancia mueve o puede mover a risa». Y «extravagante» es lo que «se hace o dice fuera del orden o común modo de obrar». Que los criados rebajasen la tensión de situaciones de amor o de honor era habitual en el teatro, pero que cobrasen un protagonismo que podría calificarse de abusivo, que interrumpieran con chistes inoportunos momentos decisivos, que se permitieran dar consejos que contravenían las reglas sociales<sup>23</sup>, que parodiaran el discurso serio, que se dirigieran al público con descaro y complicidad para explicar todo lo que iba sucediendo, que hicieran de la comida y el juego sus imágenes favoritas, que rompieran de forma tan implacable como demoledora el clímax dramático, se convirtieron en señas de identidad y rasgos de estilo del teatro moretiano. Sin embargo, consideramos que lo verdaderamente transgresor no fue solo ese encumbramiento del personaje grotesco, sino el hecho de que los nobles le prestaran atención, siguieran sus consejos, hablaran en ocasiones con su mismo lenguaje inconveniente, no se sintieran molestos por esas continuas intervenciones, por esa presencia sistemática del otro, del que representaba la perspectiva contigua, cuya puerta nunca se había abierto con tanto ímpetu para mezclar dos mundos que habían convivido como el agua y el aceite, pero que con esa inundación de lo cómico en el espacio dramático, que no se limitaba al tablado sino que pretendía incluir al propio espectador, se aproximaba a una fusión tan inesperada como peligrosa.

Los ingenios de su tiempo ya advirtieron que Moreto estaba rompiendo moldes e hicieron notar su extravagancia. Jerónimo de Cáncer, con quien escribió varias obras en colaboración, revela en 1649 en un vejamen en la Academia Castellana que a Moreto le gustaba «revolver» entre comedias antiguas que acababan por servirle de «brava mina» para las suyas<sup>24</sup>, y Bances Candamo, en el «Artículo segundo» de su *Theatro de los theatros de los passados y presentes siglos* (Madrid, 1690) examina «todas las circunstancias

---

<sup>23</sup> «Moreto's servants, not content with merely giving advice, take on a leadership role» [Wardropper, 1986: 68].

<sup>24</sup> Práctica, por otra parte, habitual en el Siglo de Oro: «Es indudable que en Moreto existe la conciencia de situarse en una época que puede servirse de la Comedia Nueva como de un patrimonio ya establecido, pero afortunadamente ya parece haber sido abandonada la imagen ruin de un autor a la caza de ideas y tramas ajenas, imagen que se vio favorecida además por leerse fuera de contexto un socorrido vejamen satírico de Jerónimo de Cáncer» [Di Pastena, 2000: 111].

de la Comedia moderna» y señala las aportaciones de los dramaturgos renacentistas y barrocos, pero se refiere a Moreto en términos poco elogiosos<sup>25</sup>:

Don Agustín Moreto fue quien estragó la pureza del theatro, con poco reparadas graciosidades, dejándose arrastrar del vulgar aplauso del Pueblo [Bances Candamo, 1970: 30].

Esta afirmación podría entenderse de dos maneras. Por un lado, hay que defender un teatro que, tras la muerte de Calderón, es cuestionado por razones morales, tal y como hacía el *Discurso teológico sobre los teatros y comedias de este siglo* (Salamanca, 1689) del Padre Ignacio de Camargo, que calificaba de impuros la mayoría de argumentos de las comedias, o la *Ortografía castellana* (ms., ca. 1690) del Padre José Alcázar.

Bances concluye que

las comedias modernas no son pecaminosas por sus argumentos. Pruéuase esto porque ellas son unos ejemplares supuestos o verdaderos de los sucesos de la vida. Estos, es lícito y permitido contarlos en historias. Luego su narración no será pecado. [Bances Candamo, 1970: 36].

Por otro lado, podría estar refiriéndose también a la pureza de los géneros<sup>26</sup>, contra la que Moreto sin duda atentaba con esas «poco reparadas graciosidades» que al parecer le demandaba el vulgo<sup>27</sup>.

El tiempo ha demostrado que ambos tenían razón, como ya debían saberlo entonces. Moreto no escribió otro *Arte nuevo*, pero hizo algo igualmente difícil, trató de dar otro sentido al teatro canónico, a esa Comedia Nueva que podía serlo aún más todavía<sup>28</sup>. Se atrevió a romper las leyes del decoro en medio de situaciones prototípicas, a re-

<sup>25</sup> Sirera [1987: xvii] indica que los graciosos de Moreto «rompen en más de una ocasión esas ataduras y echan a andar por las comedias con bastante más libertad de la que Bances Candamo estaba dispuesto a tolerar. Fue ésta, sin duda, una de las bases de su popularidad y explica también por qué Moreto fue un importante autor de entremeses».

<sup>26</sup> Tal y como se pregunta Borrego [2008: 97]: «¿No sería esa ruptura constante del decoro a manos de graciosos como los de *La fuerza de la ley* la que desvirtúa códigos como el del honor y géneros tan puros como el de la tragedia?».

<sup>27</sup> Y de las que se hizo eco Luzán [1977: 405], que decía de Moreto que «generalmente, era salado y chistoso; pero le sucedía lo que a casi todos los decidores, que por quererlo ser siempre, dicen muchas impertinencias y no pocas libertades».

<sup>28</sup> Trapero [1995: 193] indica que todo dramaturgo que refunde piezas dramáticas «va a verse constreñido por el patrón lopesco al que puede seguir o del que se puede desviar».

producir estructuras dramáticas aplicándoles una perspectiva diferente, la de la inmensa mayoría, la de los que desde la otra orilla pagaban para ver sobre las tablas el espejismo de un mundo al que nunca podrían cruzar. Hasta que Moreto decide mostrar que no es tan idílico como parece, que el amor quita el hambre pero no da de comer, que los caballeros también tienen ardor de estómago, que el honor no hace felices a las damas y que, paradójicamente, ambos necesitan el consejo e incluso el aprecio de los criados, representantes de ese vulgo al que Moreto se propone incluir en la ficción, rompiendo la ilusión teatral, pero recordando al mismo tiempo que lo que contemplaban sobre el escenario era tan deslumbrante o fabuloso como artificial.

No solo se atrevió con la comedia, aunque sin duda fue el soporte elegido. Moreto no escribió más que una tragedia, *La fuerza de la ley*, y en ella se dedicó sistemáticamente a deconstruir todos los rasgos de identidad del género. Quizá el momento culminante sea la muerte de la esposa, tan sobrecogedora como escalofriante en las tragedias de honra, que aquí llega incluso a rozar el ridículo, pues el responso procede del gracioso:

*Dentro*  
AURORA.            ¡Muerta soy!  
GREGUESCO.        *Requiem aeternam*  
                         *famulorum famularum.*  
                         [FL, III, vv. 2746-2747]

No obstante, introduce elementos nuevos: Aurora no es responsable de las pruebas que la incriminan, y la conducta del marido no es dictada por una conciencia enajenada que puede llegar a asumir identidades metafóricas como «médico de su honra» o «pintor de su deshonra» para enmascarar una venganza, sino que Alejandro denuncia la responsabilidad del Rey en el crimen, pero reconoce su culpa y pide castigo (III, vv. 2770-2805) [Álvarez Sellers, 2013: 50-52]. No es que Moreto no supiera escribir tragedias. Probablemente fue suficiente con una para demostrar que incluso en ese universo tan estricto como ortodoxo podía introducirse un punto de vista crítico de forma diferente a como lo habían enfocado los grandes cultivadores del género; si Lope o Calderón revelan la gravedad de la injusta ley del honor, Moreto pone de manifiesto lo ridículo de la misma.

Y con sus «poco reparadas graciosidades» demostró que Lope de Vega no había dicho la última palabra, que incluso la Comedia Nueva podía renovarse, que era el momento de introducir cambios sustanciales en los estereotipos aunque esto implicase

transgredir unos parámetros que se repetían porque habían demostrado sobradamente su eficacia. Pero, ¿qué tal poner un «no» donde siempre se había supuesto un «sí»?

Pues que a Raimundo Silva le cambió la vida, y a Moreto le otorgó el éxito. El juez supremo, el público, demostró a su vez que con su teatro chispeante, divertido, mordaz, atrevido, el dramaturgo no se equivocaba, pues su triunfo lo prueban datos objetivos y cuantitativos<sup>29</sup>: sus obras fueron representadas por las compañías más reconocidas de la época [Lobato, 2009: 215]; fue, después de Calderón, el autor con más obras publicadas en los cuarenta y siete volúmenes de *Comedias escogidas* impresos en el siglo XVII [Lobato, 2010: 69] y compartió con él cartel en el extranjero, como sucede en Amsterdam, donde las colonias sefardíes gustaban del teatro barroco español, siendo los autores más representados Moreto y Calderón [Boer, 1992: 168]. Asimismo, su producción cruzó el océano y llegó hasta el Nuevo Mundo, donde fue aplaudida en la ciudad de México desde 1665 y en Lima desde 1659 [Hesse, 1954: 15] y hay noticias de representaciones en otras ciudades mexicanas y peruanas, pero también en Argentina, Chile, Ecuador, Guatemala, Cuba, Colombia y Brasil.

Y en 2018 se le dedican las Jornadas de Teatro Clásico de Almagro.

Moreto, como otros ingenios de su tiempo, recrea argumentos y situaciones, pero posee la virtud de experimentar con ellos, de llevar al límite los parámetros consagrados para acabar descubriendo que ese desafío no desagradaba al público. Con su técnica *manierista* retomó escenas de otras obras precisamente para mostrar que el mundo es del color del cristal con que se mira, que otras soluciones son posibles, que aún no se había dicho la última palabra. Que tras esas excesivas graciosidades podía esconderse, sin embargo, el sentido común o incluso la cordura que parecía estar cada vez más ausente de un universo donde el honor, marca de clase, pero también estigma, había acabado por desterrar a los sentimientos.

---

<sup>29</sup> «Que Moreto cumplió con el objetivo que tiene todo reescritor de superar a sus modelos parece quedar demostrado por el enorme éxito que tuvo en su tiempo dentro y fuera de España» [Sáez Raposo, 2010: 222].

## BIBLIOGRAFÍA

- ÁLVAREZ SELLERS, María Rosa [2013]: «¿“Los casos de honra son mejores”? Moreto o la deconstrucción de la tragedia», en *Agustín de Moreto y Cavana (1618-69): Theater and Identity, eHumanista, Journal of Iberian Studies*, pp. 21-60.
- [2016]: «“No hay virtud sin experiencia”: pretendientes inesperados y damas al acecho en la tragedia del Siglo de Oro», *Abusões (Universidade Estadual do Rio de Janeiro)*, 3, 2, pp. 144-187.
- ARELLANO, Ignacio [2013]: «*No hay cosa como callar* de Calderón: honor, secreto y género», *Rilce*, 29.3, pp. 617-638.
- ARNHEIM, Rudolf [1979]: *Arte y percepción visual. Psicología del ojo creador*, Madrid, Alianza (1ª ed.: 1954).
- BANCES CANDAMO, Francisco [1970]: *Teatro de los teatros de los pasados y presentes siglos*, ed. Duncan W. Moir, London, Tamesis Books.
- BOER, Harm den [1992]: *La literatura hispano-portuguesa de los sefardíes de Amsterdam en su contexto histórico-social (ss. XVII y XVIII)*, Amsterdam, University van Amsterdam.
- CALDERÓN DE LA BARCA, Pedro [1970]: *El médico de su honra. El pintor de su deshonra*, ed. Ángel Valbuena Briones, Madrid, Espasa-Calpe.
- [1973]: *No hay cosa como callar*, ed. Ángel Valbuena Briones, Madrid, Espasa-Calpe.
- [1989]: *Los cabellos de Absalón*, ed. Evangelina Rodríguez Cuadros, Madrid, Espasa-Calpe.
- CRÍEZ GARCÉS, Pedro Luis [2008]: «Visiones del honor en dos dramas de Moreto: *La fuerza de la ley* y *Antíoco y Seleuco*», *Bulletin of Spanish Studies*, LXXXV, 7-8, pp. 109-124.
- DI PASTENA, Enrico [2000]: «*Sin honra no hay amistad* y *El desdén, con el desdén*. Aspectos del teatro cómico de Francisco de Rojas y Agustín Moreto», en Felipe B. Pedraza Jiménez, Rafael González Cañal y Elena Marcello (eds.): *Francisco de Rojas Zorrilla, poeta dramático. XXII Jornadas de teatro clásico (Almagro, 1999)*, Almagro, Universidad de Castilla-La Mancha, pp. 103-119.
- DICCIONARIO DE LA LENGUA ESPAÑOLA: [www.dle.rae.es](http://www.dle.rae.es) [Consulta: 20/06/2018].
- GAVELA GARCÍA, Delia [2008]: «Un replanteamiento de la figura del galán a partir de algunas comedias de enredo de Moreto», en María Luisa Lobato y Juan Antonio Martínez Berbel (eds.): *Moretiana. Adversa y próspera fortuna de Agustín Moreto*, Madrid/Frankfurt, Iberoamericana/Vervuert, pp. 337-356.
- HESSE, Everett W. [1954]: «Moreto en el Nuevo Mundo», *Clavileño (Asociación Internacional de Hispanismo)*, 5, 27, pp. 15-18.



- LOBATO, María Luisa [2009]: «Los fundamentos del teatro de Moreto», en Alberto Blecuá, Ignacio Arellano y Guillermo Serés (eds.): *El teatro del Siglo de Oro. Edición e interpretación*, Madrid, Iberoamericana, pp. 207-230.
- [2010]: «La dramaturgia de Moreto en su etapa de madurez (1655-1669)», *Studia Aurea*, 4, pp. 53-71.
- LOPES, Fernão [1993]: *Crónicas de Fernão Lopes*, ed. Maria Ema Tarracha Ferreira, Lisboa, Ulisseia.
- LUZÁN, Ignacio de [1977]: *La poética o reglas de la poesía en general y de sus principales especies*, ed. Rusell P. Sebold, Barcelona, Labor.
- MACKENZIE, Ann L. [1993]: *La escuela de Calderón: estudio e investigación*, Liverpool, Liverpool University Press.
- [1994]: *Francisco de Rojas y Agustín Moreto: análisis*, Liverpool, Liverpool University Press.
- MARTÍNEZ BERBEL, Juan Antonio [2007]: «El ascenso de un personaje secundario: el gracioso en *Trampa adelante* de Moreto», *Teatro de Palabras*, núm. 1, pp. 102-121.
- MORETO, Agustín [1987]: *El desdén, con el desdén. El lindo don Diego*, ed. Josep Lluís Sirera, Barcelona, Planeta.
- [2008]: *La fuerza de la ley. Comedias de Agustín Moreto. Primera Parte de comedias*, ed. Esther Borrego Gutiérrez, dir. María Luisa Lobato, Kassel, Reichenberger, vol. I, pp. 37-243.
- [2011]: *El poder de la amistad*, ed. Miguel Zugasti; *Antíoco y Seleuco*, ed. Héctor Urzaiz Tortajada, en *Comedias de Agustín Moreto. Primera Parte de comedias*, dir. M. L. Lobato; coord. M. Zugasti, Kassel, Reichenberger, vol. III, pp. 1-225; pp. 413-580.
- [en prensa]: *El licenciado vidriera. Comedias de Agustín Moreto. Segunda Parte de comedias*, ed. Javier Rubiera y Noelia Iglesias, dir. María Luisa Lobato; coord. Javier Rubiera, Kassel, Reichenberger, vol. VI.
- ORTIGOZA-VIEYRA, Carlos [1969]: «Aniquilamiento del móvil del honor en *Antíoco y Seleuco* respecto *El castigo sin venganza* de Lope», *Homenaje al III centenario de la muerte de D. Agustín Moreto 1669-1969. Los móviles de la comedia* 3, Bloomington, a expensas del autor, pp. 9-48.
- RUBIERA, Javier [2008]: «Las fortunas de Carlos, el licenciado Vidriera de Moreto», en M. L. Lobato y J. A. Martínez Berbel (eds.): *Moretiana. Adversa y próspera fortuna de Agustín Moreto*, Madrid/Frankfurt, Iberoamericana/Vervuert, pp. 291-314.
- [2009]: «El teatro en palacio y el palacio en el teatro. *El licenciado Vidriera* de Moreto», en Judith Farré (ed.): *Dramaturgia y espectáculo teatral en la época de los Austrias*, Universidad de Navarra/Iberoamericana/Vervuert, pp. 303-321.

- SÁEZ RAPOSO, Francisco [2010]: «El equilibrio imposible del teatro de Agustín Moreto entre el plagio y el canon», en Natalia Fernández Rodríguez (ed.): *Presencia de la tradición en la literatura española del Siglo de Oro*, Barcelona, Universitat Autònoma de Barcelona, pp. 195-225.
- TRAPERO, Patricia [1995]: «Adaptación y dramaturgia en dos obras de Agustín Moreto», *Epos. Revista de Filología*, II, pp. 189-206.
- URZAIZ TORTAJADA, Héctor [2006]: «Ni castigo ni venganza: la figura del rey en *Antíoco y Seleuco*, de Moreto», en Luciano García Lorenzo (ed.): *El teatro clásico español a través de sus monarcas*, Madrid, Fundamentos, pp. 237-268.
- [2010]: «Estrategias cómicas de Moreto frente a la censura moral del teatro: el caso de *Antíoco y Seleuco*», en Aurelio González, Serafín González y Lillian von der Walde Moheno (eds.): *Cuatro triunfos áureos y otros dramaturgos del Siglo de Oro*, México, El Colegio de México, pp. 273-296.
- VEGA CARPIO, Lope de [1989]: *El castigo sin venganza*, ed. A. David Kossoff, Madrid, Castalia.
- WARDROPPER, Bruce W. [1986]: «A “Last Word”: The Spanish Terence», en Frances Exum (ed.): *Essays on Comedy and the Gracioso in Plays by Agustín Moreto*, York-South Carolina, Spanish Publishing Company, pp. 65-68.

## TRES MORETOS EN UNO: MULTIPLICIDAD CÓMICA EN EL AUTOR MADRILEÑO

Delia Gavela García

---

UNIVERSIDAD DE LA RIOJA

Aunque en la producción moretiana existen obras bíblicas, hagiográficas e históricas, el autor prefiere las comedias palatinas serias. Tal como sugiere María Luisa Lobato [2015: pp. 210 y 228], si tomamos como referente la *Primera parte* de sus comedias, que marca la culminación de la fase inicial de su producción, más de la mitad pertenecen a este género. No obstante, las dos obras de este volumen que se adscriben a ese más reducido, pero no por ello menos interesante, conjunto de comedias cómicas del repertorio moretiano merecen especial atención por su buena y variada factura en lo que a hacer reír se refiere.

A pesar de lo anterior, desde que Lope instaurara la fórmula de la comedia nueva, lo trágico y lo cómico han de mezclarse para hacer una parte grave y otra ridícula; lo que nos obliga a realizar una incursión en las comedias serias, aquellas en las que lo cómico aparece restringido a escenas concretas y vinculado a personajes especializados, según ha establecido la crítica [Vitse, 1988: 326; Arellano, 1995: 129-139, y Llanos, 2005: 140-141]. Por ello, a la hora de seleccionar algunas obras con el fin de perfilar el sistema utilizado por Agustín Moreto para responder a las expectativas de un público ya muy entrenado a mediados del XVII, he querido elegir dos comedias urbanas y una comedia seria de difícil clasificación. A los aspectos genéricos he añadido otros dos criterios que definen la producción de Moreto, pero también la forma de hacer teatro que preside es-

tas décadas centrales del siglo: me refiero a la reescritura de obras ajenas y a la redacción de comedias en colaboración. De esta forma, me fijaré en tres obras que cumplen los criterios señalados: *Trampa adelante*, una comedia urbana escrita en 1651 y publicada en la *Primera Parte*, de la que no se conoce antecedente alguno; *El hijo pródigo*, fechada antes de 1655, año de la muerte de Jerónimo de Cáncer y Velasco, a quien se atribuye esta obra junto a Moreto y Matos Frago; y finalmente, con más detenimiento, en *De fuera vendrá*, la otra comedia urbana de la *Primera Parte*, cuya datación precisa sitúa su fecha de redacción entre el socorro de Girona, mencionado en la obra y acaecido en septiembre de 1653 y la primera censura de julio de 1654.

Para el análisis de estas obras pretendo entrar en el taller del dramaturgo con el fin de indagar cuáles fueron los ejes en los que se apoyó para provocar la risa, que no son otros que aquellos que la crítica ha destacado como los puntos fuertes de su producción: «su capacidad para captar y reflejar tipos humanos [...], el modo equilibrado en que construye las intrigas, la facilidad para captar ambientes y lenguajes, la técnica depurada de la construcción dramática y el perfecto trazado de sus graciosos» [Lobato, 2003: 1187]. Pero, ¿a través de qué recursos materializó estas características? Desde un punto de vista literario, me voy a detener en los elementos lingüísticos y retóricos; pero también atenderé a la segmentación, cuando la distribución de los cuadros, escenas o intervenciones hilarantes repercuta en el diseño estructural; por último, como no hay teatro sin acción, contemplaré algunos de los recursos gestuales que el dramaturgo o dramaturgos fueron capaces de incorporar en su texto para que el autor de comedias y los actores les dieran vida a estos esmerados tipos dramáticos.

### *TRAMPA ADELANTE*

Comencemos con *Trampa adelante*. Se trata de una comedia urbana al uso, con una característica peculiar, señalada por Martínez Berbel, quien la editó en la colección de *Comedias de Agustín Moreto* [2011: 227-412]: el papel predominante del gracioso. El mencionado investigador señala que este personaje cómico asume la dirección de la intriga, de forma que, incluso cuando no está físicamente en escena, el resto de personajes actúa siguiendo sus directrices. Su argumento viene respaldado por pruebas objetivas, ya que incluye una tabla de producción dramática de la obra, en la que se observa que de las 61 escenas en las que está dividida la comedia, Millán está presente en 50, mientras que el galán, el segundo personaje más constante, solo está en 38 [Martínez Berbel, 2007: 103 y 121]. A ello podemos añadir ahora que, estructuralmente, desem-

peña además la función de enlace entre la mayoría de las macro y microsecuencias de la primera mitad de la comedia, es decir, del planteamiento y el inicio del conflicto, pues es quien concluye las secuencias, pronunciando un breve parlamento, para dar pie a los nuevos personajes que protagonizarán el siguiente cuadro. Así ocurre en los versos 451-453, 607-608, 938-941, 1147 y 1252-1255. Todas estas secuencias finalizan con una apostilla de este omnipresente gracioso, generalmente dirigida al público, a la que habría que sumar el remate de los tres actos (vv. 1078-1079, 2046-2063 y 3144-3150). Moreto utiliza este medio para marcar el avance de una acción, en la que Millán tiene comunicación directa con los espectadores y se permite incorporar comentarios jocosos sobre el resto de personajes o sobre los lances que se van sucediendo.

Por lo que respecta al tipo de comicidad de este gracioso, va vinculada a su caracterización, presidida por la falta de escrúpulos y de fidelidad a su amo, la avaricia y la astucia. Dado el porcentaje de versos que le corresponden, son innumerables sus intervenciones cómicas y los recursos retóricos empleados. No obstante, se puede establecer una clasificación en la que se observa el predominio de las figuras semánticas o textuales<sup>1</sup>. Se trata de polisemias o dilogías simples, del tipo «Denos la queja muy clara/ y pensaremos que es yema»<sup>2</sup> (vv. 33-34); figuras más elaboradas como la combinación de la sinestesia con la hipérbole en el siguiente pasaje:

MILLÁN.        Y el olor de las especias  
                      se entra tanto por el alma  
                      que el azafrán nos penetra  
                      la cara, pues de hambre estamos  
                      amarillos como cera. (vv. 360-364)

O un divertido juego de símiles y perífrasis, con el que describe la atracción por lo parecido:

MILLÁN.        Esto de la inclinación  
                      tiene varios pareceres:  
                      ¿no has visto muchas mujeres  
                      perdidas por un capón?  
                      Si reparas a los cojos,  
                      las de malos pies adoran;

<sup>1</sup> Utilizo la nomenclatura de Mayoral [1994] y García Barrientos [1998].

<sup>2</sup> Cito a partir de la mencionada edición de Martínez Berbel [2011]. Acompaño cada cita con el número de verso entre paréntesis.

las preñadas se enamoran  
de los que tienen antojos;  
las muchachas, de un muchacho;  
de un zaíno, las cejijuntas;  
y una mujer que hacía puntas,  
se enamoró de un gabacho. (vv. 808-19)

También son destacables las hipérboles, combinadas frecuentemente con comparaciones y dilogías, alusivas a situaciones o personajes históricos y legendarios de variada procedencia: «Jesús, si aquí no hay conjuro,/ gato negro y yerbas secas,/ no hay brujas en Barahona» (vv. 65-67), en referencia a varios procesos de la Inquisición llevados a cabo en esta localidad en el siglo XVI; «A buscar balas [proyectiles y dulces] en la casa del confitero del Caballero de Gracia» (vv. 180-183), posiblemente el establecimiento de Pedro Tello [del Corral, 2002: 26]; «Laus Deo,/ mírenlos; ¡tan fácil fuera/ reducir a Cataluña!» (vv. 319-321), en referencia a la insurrección de esta región contra Felipe IV; «anda un almirez que suena/ a los órganos de Móstoles», que no eran instrumentos musicales sino canalizaciones para el vino (vv. 358-360); «¿Balán Samuel?! MILLÁN. Desciende de la burra» (v. 673), en alusión a la historia de la burra parlante de Balán (*Números* 22-25), presente en la Biblia, otro contexto conocido para el espectador, que utiliza de nuevo en otros pasajes: «Y si sin cenar se acuesta/ es por querer mal a Judas/ y tener miedo a la cena» (vv. 232-234); «Huirá de la negación,/ para que no cante el gallo» (vv. 742-743)<sup>3</sup>.

Es frecuente además encontrar en sus parlamentos dichos que pertenecían a la fraseología de la época y pasaban de comedia en comedia, como: «Por tela de cedazo» (vv. 68-69), en referencia a alguien que analiza equivocadamente las cosas; «¡Adiós!/ Con la colorada» (v. 325), despedida coloquial; «Darme pan y callejuela» (v. 651), conseguir la libertad; «de carpintero campa,/ que ninguno hace una trampa/ que no le sobre un zoquete» (vv. 753-755), presumir o fingir lo que no tienes o eres; «que ese es muy lindo don Diego» (v. 1147), «por sacar pies de este caso» (v. 2002), retirarse discretamente marcha atrás o el más ilustrativo de las características del gracioso, que aún está vivo en la paremiología actual: «LEONOR. ¿Quieres paga? MILLÁN. Mis derechos./ ¿No es justo? ¿Quieres que sea/ alcahuete del campillo?» (vv. 289-291).

Se trata, por tanto, de una comicidad no degradante con la que el personaje refuerza su arteria, y en la que las pocas figuras de dicción que aparecen, lejos de resaltar la baja condición, la incultura o la simpleza del personaje —son excepcionales las

---

<sup>3</sup> Para un mayor detalle sobre algunas de estas alusiones, remitimos al lector a las notas de la edición de Juan Antonio Martínez Berbel [Moreto, 2011].

vacilaciones vocálicas o arcaísmos: Mogor (v. 1777) y desfojas (v. 1834)— remarcan su ingenio, como la paronomasia o parequesis «Reconocerlas es mucho/ conocerlas basta» (vv. 1948-1949); o en el juego fónico con el nombre de la criada, Casilda: «Yo te haré una seguidilla/ de casildí, casildó» (vv. 939-940).

Como es conocido, y constataremos ampliamente en la comedia siguiente, el habla marcada de ciertos personajes constituía un recurso cómico usado frecuentemente: el italiano macarrónico, los latinajos, el habla de los negros, pero también ciertas diglosias con otros dialectos peninsulares. En *Trampa adelante*, Moreto ha incluido una escena, que puede considerarse un breve entremés, en la que el habla de un esportillero gallego, a quien el gracioso extorsiona pagándole menos de lo que le corresponde, pone de manifiesto la inferioridad del pobre porteador, que puede salir apaleado:

ESPORTILLERO. ¿Seis cartos por un talego?  
 Leve o diablo que in tal troje.  
 MILLÁN. Pues ¿qué quiere su codicia?  
 ¿No es lo que se le promete?  
 ESPORTILLERO. Sete merece.  
 MILLÁN. ¿Qué es siete?  
 ¡Que no los vale Galicia!  
 ESPORTILLERO. Sin o carto non me irei.  
 MILLÁN. ¡Oiga el bergante! ¡Y da voces!  
 Yo le haré salir a coces. (vv. 1374-1382)

Otro rasgo que va en la dirección de no rebajar en exceso al personaje es su nombre, el cual, como luego veremos en el caso de *De fuera vendrá*, no ha sido elegido para la burla sino una vez más para lucimiento del gracioso, quien en varias ocasiones a lo largo de la comedia hace chistes sobre su homónimo más ilustre y respetable, San Millán de la Cogolla (vv. 341-344, 401, 1082). Sin embargo, sí se permite inventar nombres connotativos, en un evidente guiño al público, como el que asigna al mercader ficticio que le ha prestado el dinero, Juan Gutiérrez de Engañola.

A todo lo anterior acompaña una kinesia del personaje perfectamente coordinada con ciertas figuras retóricas de sus parlamentos. Sirva de ejemplo la utilización de la anáfora, rematada por un poliptoto enumerativo final, que imprime la premura que, a buen seguro, se acompañaba de evidentes gestos de ansiedad por sacar de escena a don Juan para que no descubriera su treta:

MILLÁN. ¿No se ve?  
Él no puede oír.

LEONOR. ¿Por qué?

MILLÁN. Porque estoy yo reventando,  
y porque oírte no quiere,  
y porque irse es testimonio,  
y porque lleve el demonio  
el alma que no se fuere;  
y porque estamos ahora  
en grande aprieto, y porque  
se va, se ha de ir y se fue.  
(vv. 1470-1469)

Aunque probablemente la escena más divertida, desde un punto de vista visual, es la que tiene lugar cuando don Juan, atónito, escucha de doña Ana que quiere afianzar una relación de la que él no sabe nada; mientras Millán, que ha sido el artífice del engaño, hace señas y aspavientos a la dama hasta que es descubierto, tal como indican las acotaciones muy explícitas para lo que suele ser habitual en el teatro áureo: «Está Millán por detrás haciendo señas, y don Juan volviendo, y él disimulando» (v. 1749+), «Vuelve don Juan y coge a Millán haciendo señas, y él disimula» (v. 1774+).

Este juego escénico se completa con el uso de los apartes. Como ya he señalado, Moreto otorga a Millán una comunicación directa con el público que tiene una función estructural, pero también cómica, que le permite rebajar la importancia de lo que dicen los protagonistas, remarcar las situaciones comprometidas, resaltar su empeño en lo que quiere conseguir y todo ello por medio de comentarios jocosos, como el que cierra una de las mencionadas microsecuencias con la paráfrasis del refrán que da título a la obra («Dinero no falte, trampa adelante»):

MILLÁN.           Gran ingenio es menester  
para salir deste empeño;  
mas de todo, Dios mediante,  
salir lindamente espero:  
cobre yo ahora el dinero  
y después, trampa adelante. (vv. 1306-1311)

Dejemos a este pícaro criado regodeándose en su astucia y pasemos a analizar la comedia seria escrita en colaboración, mencionada anteriormente.



## EL HIJO PRÓDIGO

¿Qué ocurre cuando Moreto tiene que consensuar con otros dos dramaturgos la redacción de una comedia, en este caso sería? ¿Qué cabida le dan al factor cómico? En *El hijo pródigo*<sup>4</sup>, cuyo argumento responde, como en otras obras de igual temática, al pasaje bíblico, pero con un amplísimo desarrollo de la parte en la que el protagonista se entrega a los placeres mundanos y dilapida su hacienda, la presencia del gracioso no es visualmente tan constante como en *Trampa adelante*. No obstante, se hace muy patente para la recepción auditiva del espectador, quien desde su primera intervención identifica un rasgo distintivo básico: la utilización del sayagués.

Como es conocido, se trata de un dialecto, derivado del leonés, que la literatura convencionalizó para marcar el habla de los pastores, a partir del teatro renacentista. Los estudiosos del tema coinciden en señalarlo como un recurso cómico, que perseguía poner el contrapunto autóctono, bufo y realista ante el refinamiento de los pastores virgilianos:

El deseo de caracterizar a un tipo cómico lleva a la creación de un plano de lengua especial. Se crea un sistema artificial integrado por elementos ordenados a una finalidad específica: literaria y humorística. Para ello se cuenta con dialectalismos leoneses, latinismos arrusticados, creaciones hipocorísticas, deformaciones exigidas por el metro y la rima y formas vulgares de tipo general, que son comunes a la mayor parte de las lenguas, ultracorrecciones, barbarismos, etc. [Bobes Naves, 1968: 9-10]

Pues bien, el gracioso de esta comedia sería presenta una buena parte de los rasgos lingüísticos que caracterizan este lenguaje. Sirva como ejemplo este pasaje inicial, en el que el personaje rechaza las advertencias de Celia, que está desolada por la marcha de Liberio:

CAPRICHÓ. Volando vo como un rayo.  
 Cella, en vano a llorar vienes.  
 No le tiens que podricar  
 que hoy imos a ser matrones;  
 y aunque le hagas más salmones,  
 no nos ha de inquillotrar. (vv. 51-56)

<sup>4</sup> Remito a la introducción de mi edición [Moreto, en prensa], para un resumen del argumento y de las características fundamentales de la obra. También la utilizaré para citar los textos.

En tan solo seis versos, observamos apócope y síncope de las formas verbales ('vo' por 'voy' o 'tiens' por 'tienes'); palatalización de la vocal en el nombre de la dama; uso de la forma vulgar y obsoleta ya en la época de la primera persona del plural del presente de indicativo del verbo 'ir' ('imos' por 'vamos'); etimología popular ('salmones' por 'sermones') y el imprescindible uso en este argot literario de la palabra "quillotro", en uno de sus derivados verbales: 'inquillotrar', con el sentido de persuadir o convencer.

Se trata, por tanto, de un gracioso vinculado a los pastores rústicos primitivos de Juan del Encina y Lucas Fernández, apegados a los instintos primarios, toscos y groseros, descritos por Covarrubias precisamente en la definición de sayagués: «zafios como son en el vestir, lo son también en el lenguaje».

Capricho, para quien se ha elegido un nombre connotativo, pero no degradante, vinculado posiblemente a sus deseos materiales, no participa de la ridiculización picaresca ejercida por algunos de sus antecedentes sino que se sitúa en la línea de la broma simple, el comentario vulgar vinculado con las necesidades primarias, entre las que destaca la comida (véanse, por ejemplo, los vv. 517-528).

El instinto de supervivencia le lleva a la cobardía al verse envuelto en un lance de espadas y da lugar a una escena con una proxémica muy divertida, ya que, como él mismo manifiesta, se parapeta detrás de un vejete, que protesta por ser utilizado como escudo:

LIBERIO.	Dé la espada.
CAPRICHIO.	Dela él,
	que yo antes daré el broquel.
FALSÍN.	Hombre, ¿estás endemoniado?
CAPRICHIO.	Calla, que así te acomodas.
LIBERIO.	Muera.
CELIA.	Conocedle aquí.
FALSÍN.	Mira, que me dan a mí.
CAPRICHIO.	Pues ahí me las den todas.
FALSÍN.	Señor, que yo soy un pobre,
	suéltame, hombre, ¿estás resuelto?
CAPRICHIO.	Mientras anda el diablo suelto
	no os he de soltar, ¡pardiobre! (vv. 582-592)

O cuando cree estar viendo a un fantasma, al reaparecer Celia, a quien habían dado por muerta, y se permite chistes escatológicos sobre lo que el miedo provocará en sus intestinos:

- CAPRICHÓ. Que si yo la toco a ella,  
harán mis tripas el son.
- CELIA. Pues asegúrate así,  
si ya no basta mi voz. *Detiéndele.*
- CAPRICHÓ. ¡Ay, que me lleva al infierno!  
Suelte, digo, que me vo,  
si me tien.
- CELIA. ¿Por qué te vas?
- CAPRICHÓ. Por noirme, en concurción,  
y porque el diablo que espere,  
y porque sí y porque no. (vv. 1551-60)

Pero el instinto también le lleva a utilizar la violencia cuando escasea la comida, aunque, acorde a su condición, es él quien sale apaleado:

- CAPRICHÓ. Y por mucha piedad, empués,  
de haberme mil palos dado,  
traérteme dejó a mal grado,  
esas bellotas que ves. (vv. 2356-2359)

Para concluir con esta comedia, me interesa destacar el carácter unificador que el habla del gracioso tiene en los tres actos, pues, a pesar de que la príncipe no es del todo fiable y el resto de testimonios fechados son tardíos (vv. 1741 y 1763), es decir, a pesar de que la comedia podía habernos llegado deturpada, lo relacionado con las características lingüísticas del gracioso se mantiene constante a lo largo de las tres jornadas. Lo anterior indica que o bien Ruth Lee Kennedy [1935: 305-306] tenía razón y la comedia ha sido escrita por una sola mano o Cáncer, Moreto y Matos se tomaron la molestia de ponerse de acuerdo en la explotación que le iban a hacer de este recurso cómico.

#### *DE FUERA VENDRÁ...*

*De fuera vendrá quien de casa no echará*, también recogida en algunos testimonios como *La tía y la sobrina*, es una reescritura de *¿De cuándo acá nos vino?*, estupenda comedia urbana, escrita por el Lope de Vega hacia 1612-14, que tuve el placer de editar. En 2001, con motivo del centenario del nacimiento del maestro Joaquín Rodrigo, se puso en escena en el Teatro de la Zarzuela, una obra lírica basada en esta misma comedia

que conservaba los elementos fundamentales de la trama. Por si esta agradable sorpresa no fuera suficiente, contra todo pronóstico, teniendo en cuenta la inmensa oferta de textos dramáticos que nos ofrece no solo Lope sino nuestro Siglo de Oro, *¿De cuándo acá nos vino?* fue estrenada en este mismo festival por la Compañía Nacional de teatro Clásico en 2009. Para concluir con la buena fortuna escénica de este argumento, el grupo Morboria ha montado la obra moretiana, representa en el presente festival de Almagro. Solamente faltaría para completar su vida escénica poder ver en los escenarios la adaptación que hizo Thomas Corneille de la versión moretiana en 1668, siguiendo la moda de la época en Francia, de reescribir teatro español.

Algo debe tener de especial este argumento para que autores foráneos y extranjeros del XVII, músicos del XX y directores de escena del XXI decidan adaptarlo o representarlo. En el caso de Agustín Moreto, como ya he señalado en otros lugares [Gavela, 2007 y Moreto, 2010], consiguió ver la potencialidad que ofrecían los personajes y, en especial, la figura de la madre enamorada de la comedia lopesca a la que convierte en tía libidinosa. La transformación de los papeles tradicionales de capa y espada de la comedia modelo ya fue identificada por la crítica como la principal innovación introducida por Moreto, que lleva aparejado un cambio de género [Kennedy, 1935: 160; Exum, 1981: 835-841; Mackenzie, 1994: 116-150]. La comedia urbana lopesca se transforma en una comedia de figurón, con un grado más de originalidad porque quien detenta el título es una mujer. En este tipo de obras la comicidad desborda al gracioso y se hace extensiva a una buena parte del elenco. La que nos ocupa es ideal para apreciar este efecto gracias a que contamos con el antecedente lopesco de todos los personajes, entre los que algunos ya apuntaban maneras<sup>5</sup>. En primer término, se produce una reducción del *dramatis personae* que contribuye a centrar la atención en los caracteres conservados. Como ya he analizado anteriormente [Gavela, 2008], la sobrina y en especial Lisardo, el galán, presentan una moralidad más relajada que sus modelos: ella más sensual y descarada en sus desafíos a la autoridad, él más intrigante y materialista; lo que le confiere a la obra un tono más apicarado que el de su modelo, que incluye algunas incursiones verbales cómicas de Lisardo (como cuando repite en cada intervención “tía” como vocativo, para hacer rabiar a quien le quiere por esposo y no por sobrino, vv. 2330-2351), pero sobre todo en desarrollos escénicos concretos. Existe un motivo que Moreto toma directamente del texto lopesco —y que reproducirá también Corneille— que da lugar a una escena muy representativa de lo que digo, que, a buen seguro provocaría el regocijo del público que presenciara cualquiera de las tres obras. La pareja protagonista

---

<sup>5</sup> Para un análisis pormenorizado de los personajes de *¿De cuándo acá nos vino?*, remito a mi edición de la obra [Vega, 2007].

y la compuesta por la criada y el camarada se dan las manos para sellar su amor y son sorprendidos por la tía. Para salir del paso, el astuto alférez Aguirre finge estar leyéndole la mano a Margarita y Lisardo le imita, haciendo lo propio con Francisca. Moreto recicla, por tanto, una escena cómica con un importante componente kinésico, en el que los dramaturgos marcan, gracias a las didascalias implícitas en el texto, el desarrollo escenográfico (vv. 1373-95).

No obstante, no cabe duda de que quien contribuye a darle el tono ridículo es la tía Cecilia. Su condición de viuda y dueña, sumada a su adscripción al tópico de *senex amans*, dispuesta a todo por conseguir casarse, la convierte en el objeto propiciatorio de las burlas ajenas. Por ello, una buena parte de la comicidad que genera nos llega por persona interpuesta, a través de los comentarios de otros personajes. El gracioso dice que «por marido revienta» (v. 729) y que no sabe qué hacer para quitarse años:

Se hace niña de faición.  
Pues ve usted, aunque más lo borre,  
treinta tiene y lo que corre  
acá desde San Simón. (vv. 722-725)

El alférez Aguirre comenta otra de las características de los figurones, la de no ser consciente de sus defectos: «que, aunque es viuda, piensa en su persona/ que Venus fue con ella una fregona» (vv. 112-113). Aunque ella misma ratifica en sus propios parlamentos sus rasgos más caracterizadores, que, en ocasiones, debían ir acompañados de una interpretación exagerada e histriónica. Sirva de ejemplo el momento en el que la tía se opone a las órdenes de Lisardo:

VIUDA.	Digo que yo he de salir. Niñas, no os quitéis los mantos, que no es cosa estos espantos para poderse sufrir. ¿Él me ha de ir a mí a la mano en que salga o no?
CHICHÓN.	Si hará. (vv. 2175-2180)

Pero cuando él le dice que si no le obedece se anula la boda, ella pronuncia un parlamento acompañado de un estado de agitación, que concluye con una hipérbole cómica: «Lo primero es el marido/ y si tú gustas, esposo,/ me iré a la cueva» (vv. 2194-2196).

Esta viuda entrada en años ansía un marido hasta el punto de utilizar las ventajas que le da su autoridad para disputárselo a su propia sobrina. En este sentido queremos destacar ahora otro de los rasgos básicos del figurón, aparte de los ya señalados, la modificación de la función que le correspondería asumir, en este caso la de garante del honor familiar, en ausencia de un varón que lo defienda. Esta distorsión de su papel funciona como una onda expansiva que alcanza al resto del elenco: aparte de la moral apicada de la pareja protagonista, el quinteto amoroso se completa con dos pretendientes, prototipos de galán suelto, a los que se han añadido además rasgos ridículos propios del figurón. Esteban, el orgulloso aragonés, y Octavio, el indiano, que aparecían en el antecedente lopesco se convierten en dos figuras ridículas con menor peso en la trama, pero con una mayor carga cómica. De nuevo, Moreto utiliza la triple táctica de darlos a conocer a través de las explícitas palabras del alférez Aguirre, quien los caracteriza a uno, don Martín, como un lindo que solo vive para el galanteo y, al otro, el licenciado Celedón, como un pedante, nada más comenzar la obra (vv. 91-103).

En segundo término, el autor pone en sus parlamentos lo necesario para que el espectador vea corroborado lo que se le ha descrito. El que más juego da en este sentido es Celedón, quien con frecuencia pronuncia citas legales o latinismos, a los que siguen las réplicas de otros personajes, que ponen en evidencia su pedantería. En este caso, el dramaturgo recurre a la paronomasia para crear el contraste entre el carácter culto del verbo en latín y lo tosco de la animalización de los soldados:

CELEDÓN.	La ley trigésimacuarta habla de la guerra, y dice: « <i>milites plurimum valeant</i> ».
ALFÉREZ.	Y dice bien, porque aquí todos los soldados balan. (vv. 386-390)

O el siguiente caso en el que se ridiculizan sus cargos, mediante una metonimia que identifica el topónimo con el producto típico de ese lugar, para concluir con una cosificación del personaje:

CHICHÓN. ...¡Oh, qué lindo letradillo!  
 CELEDÓN. Hombre, ¿qué dices? ¿Qué hablas?  
 ¿Sabes que estoy consultado  
 de Guajaca?  
 CHICHÓN. ¿De chocolate?  
 Cásese allá con las cajas<sup>6</sup>. (vv. 641-645)

No obstante, la extensión de la comicidad hace que Moreto no siempre mantenga a este personaje como receptor de las chanzas ajenas, sino que lo convierte en agente cómico y le permite bromear, como en el caso siguiente, que, de paso, sirve para mostrar su cobardía:

CELEDÓN. Yo no compito, logra tu deseo,  
 que yo diré, ante el Nuncio,  
 que a esa doncella y todas te renuncio,  
 y a las del Fuero Real del mismo modo,  
 y a la doncella de labor, y todo. (vv. 2578-2582)

Hiperboliza su determinación aludiendo a un documento legislativo medieval en el que se recogían aspectos relacionados con las doncellas y termina aludiendo a las criadas, «doncellas de labor», para zanjar la cuestión. O se permite bromear, gracias a la polisemia de la palabra ‘prima’, recurso ya utilizado en *¿De cuándo acá nos vino?:* «que si en el derecho se halla ley prima,/ ha de haber ley tía,/ o me he de pelar las barbas» (vv. 667-669).

En tercer lugar, Moreto les hace protagonizar un par de escenas en las que su actuación sirve para ratificar visual y escenográficamente lo grotesco de su comportamiento. La más conseguida es aquella en la que acuden a la casa para obtener respuesta de los papeles que le entregaron al gracioso y este no solo se ríe a su costa sino que además es quien va marcando con sus palabras una proxémica que debía resultar altamente hilarante, pues esconde al primer pretendiente cuando cree que llega el galán Lisardo (vv. 1819-1821); impide al segundo que se meta en el mismo escondite y le busca otro (vv. 1827-1832); para terminar delatándolos a los dos ante la tía y el soldado (vv. 1850-1868).

Cierro el círculo de figurones comentando una última consecuencia de la conversión de la tía de personaje autoridad a segunda dama y vértice del triángulo amoroso

<sup>6</sup> Chichón está aludiendo a los embalajes en los que se transportaba el chocolate, producto estrella importado por los conquistadores, cuyo origen se ubica en este estado mexicano, actual Guajaca.

protagonista. Las medidas represivas contra su sobrina provocan el rechazo en el público, y abren una vía para que el receptor asuma con naturalidad que los jóvenes, cuyo comportamiento tampoco es ejemplar, salgan triunfantes en el desenlace; mientras que ella se ha de conformar con un marido, a su imagen y semejanza: el pedante licenciado Celedón.

Esta dispersión cómica, que se distribuye en múltiples personajes, no impide que sea el gracioso quien porcentualmente tenga un mayor número de intervenciones destinadas a provocar la risa y que se reserven para él los recursos más habituales en las comedias áureas, que son fundamentalmente de índole retórico-lingüística y gestual. Lo primero que marca su función en la obra es el nombre que le ha asignado Moreto. Como ya ha sido señalado por la crítica [Madroñal, 2004] existe una selección onomástica para los personajes de baja condición (Gil, Blas, Mingollo, etc.), que Moreto también practica (Comino, Gerundio, Greguesco, Luquete, Moclín, Polilla, Zancajo, etc.), pero, sobre todo, existe la costumbre de atribuirle al gracioso un nombre connotativo que le sirva de carta de presentación. En el gracioso de *De fuera vendrá*, Chichón, se aúnan todos los ingredientes cómicos posibles: la aliteración provocada por la repetición de la africada postalveolar sorda, que nos lleva a la sonoridad jocosa de chacona, Chapado o Chichona; la marca morfológica del aumentativo y, por supuesto, la semántica de la palabra, que nos retrotrae a una de las características del gracioso en el teatro anterior y en los géneros breves: la de ser el principal receptor de los golpes. Los autores solían aprovechar para introducir algún chiste, en el que el propio nombrado jugaba con su nombre. El público, entrenado en estos juegos léxicos por los entremeses, a buen seguro recibió con risas el siguiente lamento del gracioso, que acaba de ser apaleado<sup>7</sup>:

CHICHÓN.

Señora,  
no soy Chichón, que antes vengo  
todo lleno de chichones.  
Mire usté, que bien viene esto  
con decirme a mí mi padre  
que tener hijos no puedo,  
si traigo aquí más de treinta  
chichoncitos. (vv. 1698-1705)

Como vengo señalando, en el teatro áureo, y en Moreto de manera reiterada, para conocer a un personaje es fundamental estar atentos a las opiniones del resto. En

---

<sup>7</sup> El juego semántico con el nombre se repite en los versos 1175-1179 y 2455-2459.



el caso de Chichón, los comentarios que encontramos sobre él destacan su simplicidad (vv. 550, 558, 673) sintetizada por el alférez en la presentación que de él hace en su primera aparición: «Atended al escudero.../ que es un montañés más simple/ que Pero Grullo y Panarra» (vv. 473-476).

Nos encontramos, por tanto, con un gracioso emparentado con el pastor bobo o el simple, de los que la crítica ha señalado otros ejemplos y sus antecedentes en el teatro del XVI [Cazal, 1994; Diago, 1994]. El tipo de humor que contienen sus parlamentos responde a este modelo basado en la incoherencia y el absurdo: sirvan como ejemplo la banalización de conceptos serios, como la cosificación de la tía mediante alusiones religiosas (vv. 555-562); o la ridiculización que hace del conflicto de honor cuando descubren a los dos pretendientes escondidos en casa de la tía y él comenta irónicamente al sacar al segundo: «Pues el otro, que allí está, ¿hase de casar conmigo?» (vv. 1867-1868); o las repetidas salidas de tono causadas por la reivindicación de un linaje por el que se cree con derecho de casarse con la dama (vv. 638-640) y que reivindica en el siguiente parlamento que, a buen seguro, acompañaría de una kinesia exagerada, a juzgar por las palabras de Lisardo para tranquilizarlo:

- |          |  |
|----------|--|
| CHICHÓN. | Sepa su mercé que soy<br>más hidalgo que un torrezno.<br>Y si fue bruja mi madre,<br>no tuve yo culpa dello;<br>que ya por eso en Logroño<br>la dieron su salmorejo.<br>No he de parar más en casa.                                |
| LISARDO. | Sosíguese, que el remedio<br>pondré yo en quien tiene culpa.   |
| CHICHÓN. | No hay que tratar. Esto es hecho.<br>¡A mí me llama alcahuete<br>que soy Chichón de Barrientos,<br>de Gil de Barrientos hijo,<br>de Laín Laínez nieto,<br>bisnieto de Sancho Sánchez,<br>y chozno de Méndez Mendo! (vv. 1754-1769) |

Su simpleza se manifiesta también en sus continuos cambios de bando en el apoyo a la tía, la sobrina, el alférez o el capitán y, en general en sus constantes confusiones, apoyadas en figuras retóricas que resaltan la ignorancia o la condición popular del

personaje: cosificaciones («y nos tiene dicho en casa/ que usted es como una manteca», vv. 560-561), hipérboles («Las he criado./ Más besos las tengo dado/ que a las colmenas un oso», vv. 699-701), dilogías («Yo he sentido aquí pasos de otra planta./ CHICHÓN. ¿Pasos ahora? ¿Es ya Semana Santa?», vv. 1835-1836) y no podían faltar las sentencias relativas a referentes históricos: «más leal sin duda alguna/ que el paje de don Álvaro de Luna» (vv. 1808-1810); o las frases hechas de raigambre sanchopancesca: «no andará ni su zapato», «más antigua que la sarna», «la dieron su salmorejo».

Por otro lado, proliferan en sus parlamentos los errores gramaticales y de dicción. Las vacilaciones vocálicas o sustituciones de un fonema por otro, lo que en retórica se llama *antitescon* —‘dimonios’ (v. 705), ‘mermuración’ (v. 716), ‘faición’ por ‘facción’ (721), ‘ansí’ por ‘ah, sí’ (v. 1191) y otros: vv. 1192, 1205, 1715, 1834, 1851—, neologismos por derivación —‘mandaduras’ (v. 2226)— deturpaciones de la morfología verbal, metátesis, o arcaísmos son características distintivas del habla de los graciosos, que tienen como finalidad indicar su baja condición, pero también persiguen la hilaridad, especialmente cuando se vinculan a un rasgo marcado y generalizado, como en *El hijo pródigo*. En el caso de Chichón, sin llegar al extremo de Capricho en aquella obra, Moreto ha querido explorar todas las posibilidades que le ofrecían las figuras de derivación: etimologías populares —«voto de virgen bestial» (v. 733) o «el grado de bacalao», cuando Celedón presume de ser bacalauero, es decir, bachiller (v. 1907)— o recurrencias fonológicas, como la similitud en la que se ven implicadas las siguientes voces, que muestran la divertida confusión de términos en la que se enmaraña Chichón: vicario, perdulario, voltario, vario, calendario, campanario, boticario, vicario, almario (vv. 1189-1227).

Un gracioso, por tanto, que poco tiene que ver con el Millán de *Trampa adelante*, ni en su caracterización (astuto vs. bobo), ni en su participación en la trama, ni en sus marcadores lingüísticos ni tampoco en su kinésica. Algo más emparentado con el Capricho de *El hijo pródigo*, no obstante, a diferencia de aquel, no desempeña el habitual contrapunto del galán, quizás porque esta función está ocupada por otro personaje, que le resta protagonismo como gracioso: el alférez Aguirre, camarada de Lisardo. La carta de presentación de este soldado se materializa gracias a un recurso que actúa subliminalmente para acrecentar la comicidad, a la manera de las risas enlatadas que se colocan en las series televisivas de humor, los repetidos comentarios que otros personajes hacen acerca de su *vis comica* (vv. 73, 90, 1246) y no es para menos, pues sus parlamentos están jalonados de hipérboles, comparaciones, figuras de derivación (vv. 66-123), que no solo no distan mucho de los empleados por Chichón sino que lo caracterizan con alguno de los rasgos del gracioso, marcados ya en Beltrán, su antecedente lopesco, como es su apego a los placeres fáciles y prosaicos, que se traduce en su atracción por

las criadas. De hecho, disputa al propio Chichón el amor de Margarita: «Pero mientras hablan ellos/ remólquenme esta fregata» (vv. 1331-2), donde el antitescon, está buscado para vincular la terminología militar, ‘fragata’, y la denominación de ‘fregona’ o ‘fregatriz’. También incide en su condición de amante inconstante, con el siguiente y prosaico símil: «que si cada tercer día/ no me mudo y me renuevo/ el amor y la camisa,/ se me ensucian al momento» (vv. 1324-1327).

Y aunque no faltan las frases hechas de raigambre popular («soltar la maldita», «lo mismo da 8 que 80», «la sogá tras el caldero», etc.), los cuentos basados en la tradición poética (vv. 394-408), las hipérboles (vv. 1394-1395, 2820) y comparaciones (vv. 19, 24, 1126, 2814, etc.), en el idiolecto del alferez, Moreto incorpora recursos retóricos enfocados a marcar una comicidad más ingeniosa que la de Chichón, de la que están ausentes los errores gramaticales y de dicción, mientras que se incorporan metáforas tomadas del ámbito militar, ya presentes en *¿De cuándo acá nos vino?* Se trata, por tanto, de un segundo gracioso, más inteligente y cercano al galán que el criado simple y bufonesco de la tía.

## CONCLUSIONES

Recapitulando, a pesar de que Moreto es prioritariamente un autor de comedias serias y su comicidad muestra, en palabras de M. L. Lobato [2003: 1188], «un modo de entender el mundo, en el que prima cierto deseo de racionalidad, subvertido temporalmente por algunos de sus personajes», merece la pena, como he querido demostrar, detenerse en esos elementos subversivos que aparecen preferentemente en sus comedias cómicas. Si uno de los puntos fuertes del teatro moretiano son los personajes, nada más coherente que apoyarse en graciosos y asimilados, lindos, figuronas y protagonistas apicarados para generar una comicidad funcional puesta al servicio del género y de las características de estos tipos dramáticos.

Por otro lado, si uno de los rasgos característicos del teatro de la segunda mitad del XVII es la generalización del agente cómico en las obras de capa y espada, las tres comedias analizadas son una muestra perfecta de los distintos modelos de comicidad, desde el más clásico, *Trampa adelante*, identificable con el prototipo marcado por el estudio clásico de Prades [1963: 251], donde el gracioso, Millán, asume prácticamente en exclusiva no solo la función cómica sino las riendas de la acción; pasando por la variedad genérica de la comedia seria, *El hijo pródigo*, en la que la función del gracioso, la de Capricho, queda reducida a ofrecer el contrapunto pragmático al galán y verse

arrastrado por los avatares de este, y, finalmente, una comicidad extendida, la de *De fuera vendrá*, que reposa en todo el elenco como pide la época y el género de figurón.

Respecto a los graciosos analizados, podríamos emplear la clasificación utilizada por Arellano [1994: 103-128] para los personajes nobles: los cómicos ingeniosos (Millán y el Alférez Aguirre), los cómicos ingeniosos degradados (Capricho) y los cómicos propiamente ridículos (Chichón). Moreto y sus colaboradores ajustan los recursos a estos tipos, tal como se observa en los elementos retórico-lingüísticos, con mayor abundancia de figuras conceptuales y de significación en el primer caso, que contribuyen a su lucimiento y de índole fonológica y estereotipada en los dos últimos, donde se incide en la vulgaridad, la rusticidad y simpleza de estos modelos.

Los distintos tipos de agentes cómicos elegidos parecen ser tenidos en cuenta en el diseño estructural de la obra con la situación estratégica de las intervenciones del gracioso protagonista, Millán, y el uso constante de los apartes; frente a una distribución del gracioso vicario, Capricho, siempre vinculada al galán y una aparición más libérrima de Chichón, quien pese a ser el criado de la tía, puede aparecer en escena con el resto de personajes como otro rasgo más de la generalización cómica.

Por último, el tipo de gestualidad y proxémica, pautado por los dramaturgos a través de las acotaciones explícitas e implícitas en el texto, también distingue entre los modelos vinculados al bobo del teatro anterior, receptores de vejaciones y agresiones (Capricho y Chichón), el estadio intermedio de los figurones degradados (don Diego en *Trampa adelante*, don Martín, Celedón y la tía Cecilia en *De fuera vendrá*), objetos de burla, frente a una dignificación de los otros graciosos (Millán y el Alférez), para quienes, no obstante, se reservan escenas, como algunas de las comentadas, de lucimiento gestual que seguro arrancaban la risa, que en definitiva era de lo que se trataba.

#### BIBLIOGRAFÍA

- ARELLANO, Ignacio [1994]: «La generalización del agente cómico en la comedia de capa y espada», *Criticón*, 60, pp. 103-128.
- [1995]: *Historia del teatro español de siglo XVII*, Madrid, Cátedra.
- BOBES NAVES, María del Carmen [1968]: «El sayagués», *Archivos Leoneses*, 22.44, pp. 383-402.
- CAZAL, Françoise [1994]: «Del pastor bobo al gracioso: el pastor de Diego Sánchez de Badajoz», *Criticón*, 60, pp. 7-18.
- CORRAL, José del [2002]: *La Gran Vía: historia de una calle*, Madrid, Silex.

- DIAGO, Manuel V. [1994]: «Del pastor bobo al gracioso: el pastor de Diego Sánchez de Badajoz», *Criticón*, 60, pp. 19-26.
- EXUM, Frances B. [1981]: «Dos comedias de Lope de Vega refundidas por Moreto: *¿De cuándo acá nos vino?* y *El mayor imposible*», en Manuel Criado de Val (dir.): *Lope de Vega y los orígenes del teatro español*, Madrid, Edi-6, pp. 835-841.
- GARCÍA BARRIENTOS, José Luis [1998]: *Las figuras retóricas. El lenguaje literario 2*, Madrid, Arco-Libros.
- GAVELA GARCÍA, Delia [2001]: «Pervivencia de la comedia», en *Lope de Vega, ¿De cuándo acá nos vino? Edición crítica y estudio*, capítulo inédito de la tesis defendida en la UAM, en 2001.
- [2007]: «La evolución de un género a través de sus figuras y figurones: *De fuera vendrá*, de Moreto y su fuente lopesca *¿De cuándo acá nos vino?*», en L. García Lorenzo (ed.): *El figurón. Texto y puesta en escena*, Madrid, Fundamentos, pp. 129-147.
- [2008]: «Un replanteamiento de la figura del galán a través de algunas comedias de enredo de Moreto», en M. L. Lobato y J. A. Martínez Berbel (eds.): *Moretiana: Adversa y próspera fortuna de Agustín Moreto*, Madrid/Frankfurt am Main, Iberoamericana/Vervuert, pp. 337-356.
- JOSÉ PRADES, Juana de [1963]: *Teoría sobre los personajes de la comedia nueva*, Madrid, CSIC.
- KENNEDY, Ruth Lee [1935]: «Concerning Seven Manuscripts Linked with Moreto's name», *Hispanic Review*, III, pp. 295-316.
- LLANOS, Rosana [2005]: *Teoría psicocrítica de la comedia: la comedia española en el Siglo de Oro*, Kassel, Reichenberger.
- LOBATO, María Luisa [2015]: «Moreto y la comedia palatina», en *La comedia palatina del Siglo de Oro. Cuadernos de teatro clásico 21*, Madrid, Compañía Nacional de Teatro Clásico, pp. 209-230.
- [2003]: «Moreto», en J. Huerta Calvo (dir.): *Historia del teatro español. I De la Edad media a los Siglos de Oro*. Madrid, Castalia, pp. 1181-1205.
- MADROÑAL, Abraham, [2004]: «La lengua de Juan Rana y los recursos lingüísticos del gracioso», en I. Pardo Molina y A. Serrano (eds.): *En torno al teatro del Siglo de Oro: XVI-XVII Jornadas de Teatro del Siglo de Oro*, Almería, Diputación de Almería, pp. 73-100.
- MACKENZIE, Ann L. [1994]: *Francisco de Rojas Zorrilla y Agustín Moreto: análisis*, Liverpool, Liverpool University Press.
- MARTÍNEZ BERBEL, Juan Antonio [2007]: «El ascenso de un personaje secundario: el gracioso de *Trampa adelante* de Moreto», *Teatro de palabras*, pp. 101-121.

MAYORAL, José Antonio [1994]: *Figuras retóricas*, Madrid, Síntesis.

MORETO, Agustín [2010]: *De fuera vendrá*, ed. Delia Gavela García, en M. L. Lobato (dir.): *Comedias de Agustín Moreto. Primera parte de comedias*, Kassel, Reichenberger, vol. I, pp. 1-195.

— [2011]: *Trampa adelante*, ed. Juan Antonio Martínez Berbel, en M. L. Lobato (dir.): *Comedias de Agustín Moreto. Primera parte de comedias*, Kassel, Reichenberger, vol. III, pp. 227-412.

— [en prensa]: *De fuera vendrá*, ed. Delia Gavela García, en M. L. Lobato (dir.): *Comedias de Agustín Moreto*.

VEGA, Lope de [2007]: *¿De cuándo acá nos vino?*, ed. Delia Gavela, Kassel, Reichenberger.

VITSE, Marc [1988]: *Éléments pour une théorie du théâtre espagnol du XVII siècle*, Toulouse, France-Ibérie Recherche.

## ALGUNOS RECURSOS CÓMICOS DE MORETO EN *AMOR Y OBLIGACIÓN*\*

Carmen Pinillos Salvador

---

UNIVERSIDAD DE NAVARRA-TRIVIUN

La comicidad en el teatro del Siglo de Oro es concepto de gran complejidad y amplitud. Mi intención en las páginas siguientes es centrarme en alguno de estos aspectos de una obra concreta de Agustín Moreto, *Amor y obligación*, con intención de mostrar algunos rasgos que el autor comparte con otros autores de la comedia nueva, alguno que le es propio (identificable como marca de autor), y la probable influencia de la poesía de academia en su obra teatral.

Se trata de una comedia palatina de Agustín de Moreto bastante desconocida y sobre la que no hay estudios, en parte porque el texto nunca ha sido ni muy asequible ni fiable. Digo asequible porque se publicó en *Escogidas*, 1658, parte 12, y en sus derivadas formadas por un grupo de sueltas que no presentan grandes diferencias con la *princeps*. Y digo fiable porque el único manuscrito que se conserva, difiere en varios lugares del texto impreso y a su vez contiene distintas manos que tachan y/o escriben diversos parlamentos. La primera tarea a la que nos enfrentamos es dilucidar cuál es texto más cercano al original moretiano, el impreso o el manuscrito, labor que queda para el estudio textual completo, que precederá a la edición del texto que en breve se publicará. Para lo

---

\* Este trabajo se enmarca dentro del proyecto de investigación financiado por el Ministerio de Economía y Competitividad (MINECO), Subdirección General de Proyectos de Investigación. Referencia: FFI2017-86801-P MINECO/AEI/FEDER, UE.

que ahora nos interesa, adelanto de forma somera que el texto más cercano al original moretiano es el manuscrito (16824, de la *BNE*)<sup>1</sup>.

La acción amorosa sería consiste en la disputa entre Filipo y Lidoro principales aspirantes a la mano de la princesa Astrea, y un tercer enamorado, el capitán Tebandro. La anagnórisis final, por la que Lidoro resulta hermano de Astrea, resuelve la rivalidad y la indecisión de Astrea entre obedecer a su padre o seguir su inclinación, a favor de Filipo. Lidoro casa con Fénix, la dama sobrante y prima de ambos, no en el sentido de consanguinidad, sino en el barroco de perteneciente a una de las familias de grandes de España. La comedia tiene una acción amorosa (en clave de parodia) paralela entre los graciosos Tostón y Zancajo que pelean por el amor de Nise, criada de Astrea

Centrándonos en los aspectos festivos y burlescos, la obra tiene la peculiaridad de contener tres graciosos, dos masculinos (Tostón y Zancajo) y uno femenino, Nise, caracterizados mediante distintos recursos entre los que destaca su nombre que de forma ingeniosa muestra su función en la obra.

Tostón es nombre propio de criado y de gracioso de comedia que reúne connotaciones burlescas varias, recogidas en Covarrubias, como la alusión a la comida «garbanzos tostados que dan por colación en las aldeas», o a una moneda portuguesa de poco valor. Con este último significado se juega en los vv. 2217-2218. Según *Autoridades*, «Llaman cierta arma arrojadiza, que se forma de una vara tostada por la punta», que cuadra con algunas connotaciones de carácter sexual repartidas por el texto. Es la otra cara de Zancajo.

Zancajo es nombre asociado a la homosexualidad y a la impotencia, y en ocasiones a Juan Rana, alias de Cosme Pérez, actor famoso por este tipo de papeles, como se ve en la *Academia burlesca* de 1637, en el Asunto 2 [*Academia*, 2007: 121]: «Doce redondillas que digan la razón por que las beatas no tienen unto, y si basta la opinión del doctor Juan Rana para que se crea». En las redondillas de Juan Navarro de Espinosa, que ganaron el segundo premio, queda clara la relación zancajo/ homosexual/ Juan Rana: «No es gente de bien ni mal,/ ni son carne ni pescado/ con lo que tengo probado/ ni tienen unto ni sal./ Basta decirlo el zancajo/ cuando la verdad es llana,/ no del gran doctor Juan Rana/ mas del menor renacuajo» [*Academia*, 2007: 126].

Los significados recogidos en el *Diccionario de personajes de Moreto* [coord. Javier Huerta Calvo, Francisco Sáez Raposo y Julio Vélez-Sainz, 2011: 342], procedentes de Covarrubias y *Autoridades* y centrados en las referencias corporales son pertinentes, pero

<sup>1</sup> Todas las citas proceden de la edición crítica de la obra en la que estoy trabajando para el grupo Moretianos.



apuntan en este sentido que acabo de indicar (homosexual/ incapaz) y no en el de indicación «de su gran actividad dentro de la escena» que es similar o menor a la de Tostón (primer gracioso). Es significativo que Nise lo declara incapaz en lo sexual, lo contrario a esta gran actividad. Según Covarrubias, es ‘hueso del pie que sobresale del talón’ y «el pie enjuto sin carne. Este nombre han puesto a los hombres de poca suerte, y que en su profesión saben poco»; y en *Autoridades* «Se suele aplicar algunas veces por desprecio a la persona de mala figura, u demasiado pequeña». Enjuto, sin carne, demasiado pequeño... fácilmente asociables al miembro viril de este Zancajo impotente. Es sinónimo en la época de zancarrón, y en la literatura burlesca del «zancarrón de Mahoma», en alusión chistosa a las reliquias de Mahoma conservadas en la Meca. Todos estos matices hacen que el nombre sea sumamente apropiado para definir a este segundo gracioso que se caracteriza principalmente por ser impotente. En su entrada en escena, Zancajo lo deja claro:

*Sale Zancajo [con voz y/o gestos amanerados]*

ZANCAJO.	¿Qué ahora sea yo gallina? Maldito mil veces sea el huevo que femenino no me hizo gallo siquiera.
FILIPO.	Un hombre sale de allá y él informarnos pudiera.
LIDORO.	¡Ah, buen hombre!
ZANCAJO.	¿Es a mí?
TOSTÓN.	Sí.
ZANCAJO.	Pues no soy hombre, sino hembra.

*[Amor y obligación, vv. 175-182]*

Son versos que aúnan varias agudezas de tipo burlesco: verbales como hombre/ hembra, y algunas dilogías; todo ello relacionado con la hombría. Así «gallo» alude al miembro viril, y «gallina» además de hembra del gallo significa ‘cobarde’. Zancajo, como resaltan el v. 182 y otros lugares es «incapaz», y en los vv. 755 y ss. aparece como cobarde o gallina, retirándose en la batalla.

*Sale Zancajo.*

ZANCAJO. ¡Viva Atenas! ¡Norabuena!,  
([Ap.] que yo porque Atenas viva  
no me he de matar, que ella  
es una ciudad maciza,  
de cal y canto, y ladrillos,  
y yo un pellejo con vida.)  
NISE. ¿Qué es esto, Zancajo, cómo  
de la guerra te retiras?  
ZANCAJO. ¿Cómo retirarme? Bueno,  
dejando muertos más citas  
que niños unas viruelas.  
NISE. A eso obligado salías.  
ZANCAJO. Y he muerto como obligado.  
NISE. Pues ve a matar más, ¡camina!  
ZANCAJO. Se perderán, que no tengo  
sal para más.

[*Amor y obligación*, vv. 755-770]

El nombre de la graciosa Nise, amén de la improporción por estar asociado a damas/reinas como las Nises de Jerónimo Bermúdez, parece seleccionado por la facilidad para introducir un juego de agudeza verbal al que Moreto y otros autores como Calderón tuvieron cierto aprecio:

TOSTÓN. Vengo a holgarme, y de camino  
a cazar esta mozuela.  
ZANCAJO. Pues si me ayuda a librarla,  
prometo partir la presa.  
TOSTÓN. ¿Y cómo hemos de partirla?  
ZANCAJO. Nise, tiene cuatro letras,  
a voacé tocará el «ni»,  
y a mí el «se».  
TOSTÓN. No me contenta  
que el «sé», pienso que insinúa  
que voacé sabe algo della.  
[*Amor y obligación*, vv. 413-422]

Fue juego habitual en el teatro del Siglo de Oro partir este nombre, y similares, especialmente a fines de los años 40 y principios de los 50. Así la Nisea moretiana de *El defensor de su agravio* (ca. 1650), vv. 85 y ss. «COMINO. (*Ap. loco de amores está.*) / digo que dejo el comer/ y cuanto hablare ha de ser/ ni-sea, ni es, ni será», los juegos continúan hasta el v. 108; igualmente, Calderón de la Barca en *Con quien vengo, vengo*, compuesta probablemente en 1646: «Nise fue mi remoquete/ un tiempo: mas ya no es Nise,/ ni se dice, ni se puede/ decir, porque al fin fue amor/ de medio mogate ese,/ y este es de mogate entero».

Esta agudeza verbal es a su vez reflejo de la principal acción de Nise en la comedia, que decide repartirse entre los dos graciosos, y también es acción burlesca paródica (una de las principales funciones del personaje) de la principal de Astrea, la dama que no termina de decidirse por ninguno de los dos galanes.

Este ingenio, característica funcional de los graciosos en toda la comedia nueva y por tanto en Moreto, en ocasiones llega a convertirlos en uno de los «motores principales de la acción». En esta obra lo son, pero de su propia acción paralela, la paródica. Lo dejan bien claro Tostón y Nise en uno de sus parlamentos: «pero mudose el partido,/ a ejemplo de nuestros amos», y Nise «siguiendo/ de las hembras el estilo»:

TOSTÓN.	Y prometimos los dos partirte porque me dijo que eras muy linda partida, pero mudose el partido, a ejemplo de nuestros amos, y en tu elección nos pusimos.
NISE.	Y yo al escoger, siguiendo de las hembras el estilo, quiero escoger al peor; pero cuando el uno elijo hallo que es peor el otro, y así no me determino.

[*Amor y obligación*, vv. 1445-1456]

Otro de los pasajes paródicos se centra en la burla de otro motivo ampliamente desarrollado por los personajes nobles (Lidoro, Filipo, Astrea y Fénix), el linaje, la limpieza de sangre, que en los graciosos es orgullosamente a la inversa:

TOSTÓN.               ¿Cómo es su gracia?  
ZANCAJO.              Zancajo.  
TOSTÓN.               ¿Deudos somos?  
ZANCAJO.              ¿Por qué abuela?  
TOSTÓN.               Los dos de una cantimplora  
venimos por nueva recta,  
y la heredamos el frío.  
ZANCAJO.              Es verdad, ya se me acuerda,  
mas yo soy hijo segundo.  
TOSTÓN.               Supuesta la parentela,  
¿qué dama es esa de quien  
ahora voacé se lamenta?  
ZANCAJO.              Nise, la ilustre fregona  
—que no puso mejor flecha  
amor— con un estropajo  
a la margen de una artesa.

[*Amor y obligación*, vv. 393-406]

En la misma línea paródica podemos encuadrar los versos ridiculizadores de las fórmulas de tratamiento, que estaban sufriendo un proceso de reorganización en la época:

TOSTÓN. Concluyome la razón,  
vamos allá.

ZANCAJO. Pues a ella.

TOSTÓN. Vaya delante.

ZANCAJO. Eso no,  
vaya usía.

TOSTÓN. Vuexcelencia  
ha de guïar.

ZANCAJO. No haré tal,  
que eso toca a vuestra alteza.

TOSTÓN. Entre vuestra majestad.

ZANCAJO. Atajome con las tejas,  
que no hay más dellas abajo.

TOSTÓN. ¡Qué respeto!

ZANCAJO. ¡Qué grandeza!

TOSTÓN. En los príncipes tan grandes  
¡qué bien luce la modestia!

*Vanse.*

[*Amor y obligación*, vv. 427-438]

La parodia de las quejas de las damas (Astrea y Fénix) por la poca valentía de los súbditos en defenderlas, la realiza Nise en la misma forma métrica, redondillas, siguiendo los motivos habituales de la poesía satírica y burlesca (vv. 493-512). Tiene forma de plegaria y cada «plegaria» de la dama/fregona se encierra en una quintilla. La primera pide que además de ser despreciados por no defenderlas, sean condenados a la hoguera por tratarse de seres diabólicos: tienen el pelo (guedejas) rojo bajo las corozas; la segunda desarrolla el tópico de los coches como alcahuetes, y desea que todos los pretendientes sean rechazados por las damas y además se enamoren de los cocheros que tenían fama de alcahuetes, mal hablados y juradores. La tercera y cuarta insisten en desear la infidelidad de la dama y los cuernos del galán. La parodia de la acción principal se continúa puntualmente, y a la resolución de Lidoro de defender a Astrea, sigue la resolución de Zancajo:

LIDORO. [...] Y finalmente concluyo  
que he de llevarla este día  
a ella por esposa mía  
y a ti por esclavo suyo.  
Y a Citia, aunque el mar profundo  
que la huela lo estorbara,  
yo con mi amor la abrasara,  
y tras ella a todo el mundo.  
Mi resolución es esta,  
piensa la tuya y temprano,  
que con la espada en la mano  
voy a esperar la respuesta.

*Vase.*

ZANCAJO. Y si le has de responder  
sabe que yo soy Zancajo  
y que, a honor del estropajo,  
Nise es mía y lo ha de ser.  
Y pues no has de resistillo  
trátala de renunciar,  
que yo me la he de llevar  
aunque sea de codillo.  
Mi resolución es esta:  
reponme pues a Inesilla,  
porque yo con la espadilla  
voy a esperar la respuesta.

[*Amor y obligación*, vv. 587-610]

A la de Filipo, la de Tostón:

FILIPO. [...] A esto voy resuelto en fin,  
¡escoge de la propuesta,  
que yo espero la respuesta  
de la lengua del clarín!  
Vase.  
TOSTÓN. Y si esta resolución  
no tomas, tiembla de mí  
que yo soy Tostón aquí,  
y Nise es mi cañamón.  
Trátala pues de dejar,  
que yo no he de irme a mi villa  
sin aquesa criadilla  
que me he venido [a] almorzar.  
Y si no, de dos en dos,  
veréis que mi amor degüella  
a ti, a los tuyos y a ella.  
¡Lo demás, hágalo Dios!  
[*Amor y obligación*, vv. 683-698]

Buena parte de la materia cómica en la obra se concentra en los comentarios metateatrales de los graciosos. Desde el comienzo (v. 16) Tostón ridiculiza el manido arranque de una obra de teatro con uno de los personajes principales que entrando en escena cae del caballo; recuérdese el comienzo de *La vida es sueño* de Calderón.

TOSTÓN. ¿Ni nada te has quebrado?  
FILIPO. Ningún daño me ha hecho.  
TOSTÓN. Si eso es cierto  
ahora digo, señor, que no te has muerto.  
FILIPO. ¡Con más aliento no me vi en mi vida!  
TOSTÓN. ¿Serás tapiz que gana en la caída?  
[*Amor y obligación*, vv. 12-16]

Es chiste típico entre la caída de Lidoro y la caída ‘manera de plegarse’ de una tela o tapiz. Es bastante habitual en Moreto puesto en boca de los graciosos y se expresa con estos términos en *El mejor amigo, el rey*, vv. 821-823: «MACARRÓN. ([*Al público*] Ven aquí un tapiz cabal:/ las figuras son aquestas/ y mi amo, la caída.)»; o en *El defensor de su*

*agravio*, vv. 2091-2098: «que según por pecatriz/ apaleado y sacudido/ me veo, pienso que ha sido/ mi caída de tapiz;/ y si aquesto cierto es/ como lo imagino ya/ sacudirme ahora será/ para colgarme después».

Pocos versos después, mediante el recurso a la adivinanza con apuesta, la solución que propone el gracioso juega con la anticipación del desenlace en la comedia: con quién casará la princesa y también con la mala fama proverbial de suegros y suegras recogida en refranes como «Cochino (El) y el suegro, quisiera muerto», «Obra comenza-da, no te la vea suegro ni cuñada», «Ansí medre mi suegro, como la rama tras el fuego», «Apaña, suegro, para quien te herede, manto de luto y corazón alegre», etc. [*Correas*].

LIDORO.	Con el estruendo el llanto está mezclado.
FILIPO.	¿Qué puede ser?
TOSTÓN.	¿Qué va que yo lo acierto?
FILIPO.	Pues esto ¿a qué te suena?
TOSTÓN.	A suegro muerto.

[*Amor y obligación*: vv. 172-174]

Zancajo, por su parte, asume su papel de relator de los «antecedentes en la comedia», muy consciente de que es un tópico dramático, burlándose de estas relaciones de hechos y del afán desmedido de novedad que imperaba en las tablas y en la imprenta. El tinte sensacionalista que tomaron en algunos casos se refleja en los versos 184 y ss. donde lo relatado es pura invención y fantasía: el monstruo, la lluvia de sangre y el pez con cara de dueña. El relato incluye a su vez (vv. 244-246), un pregón de mercader [Pérez Salazar, 2016] que es tipo reproducido exclusivamente en fuentes literarias, y este en concreto bebe también de la poesía burlesca misógina. Al comienzo de la tercera jornada (vv. 1913-1940), repite la función de relator de la acción que no se ha visto en escena, la batalla que ha ganado Lidoro a Tebandro, por la que pide albricias; y en las nuevas albricias que pide (parodia de este motivo tan trillado en el teatro) adelanta, sin desvelar, la conclusión de la obra:

ZANCAJO. Yo, dame albricias y hágolo cuñado.  
[*Amor y obligación*: v. 2040]

De su boca encontramos también parodiadas las acciones trágicas típicas de los dramas de honor protagonizadas por los galanes (Lidoro y Filipo):

¡O morir  
o librar a la princesa!  
*Vanse.*

Zancajo llega a indicar explícitamente su propio papel de gracioso y a reírse de él:

TOSTÓN.                    ¡Ah, príncipe!

ZANCAJO.                    ¿Qué negocio?

TOSTÓN.                    Palabras.

ZANCAJO.                    Vamos a ellas,  
eche voacé.

TOSTÓN.                    ¿Voace  
qué papel en esta fiesta?

ZANCAJO.                    Soy cosquiller de palacio.

TOSTÓN.                    ¿Cosquiller? ¿Qué plaza es esa?

ZANCAJO.                    De galope a media risa.

TOSTÓN.                    ¿Qué vale?

ZANCAJO.                    El andar sin muela.

TOSTÓN.                    Bien tiene usted que comer.

ZANCAJO.                    Mas no con qué, aunque lo ten

La comicidad de estos versos se construye mediante la homofonía (salvando la acentuación) en «voace», procedente de dos deformaciones lingüísticas: *eche voacé*: ‘diga usted’, y *voace qué papel*: ‘vos hace qué papel’, y el neologismo burlesco «cosquiller», que es ‘el encargado de producir cosquillas, la risa’. «Cosquilla» es término con marcada carga sexual en la tradición literaria, empleado por graciosos de comedia y en Moreto con la particularidad de usarlo en singular, [Lobato en su edición de *El desdén, con el desdén*: vv. 2105-2106]. En singular es, sin embargo, muy habitual en la prosa y poesía burlesca, como en el título de la obra de Jacinto Alonso Maluenda, *Cosquilla del gusto* (Valencia, Silvestre Esparsa, 1629), o las *Cortes de los bailes* donde Quevedo [1969-1981: 869] ofrece un catálogo completo de tipos de cosquilla. El recurso a este tipo de agudeza verbal, la homofonía, resulta llamativo por su abundancia en esta obra (recuérdese el Ni-sé)



y se repite en los vv. 2668-2670, donde Tostón piensa que Astrea está llamando a Filipo porque hay una fiera que le está atacando. Al alargar el chiste hasta los vv. 2691-2692, se ve que entiende es un oso porque está en la pregunta de Filipo: «¿Quién oso-fende?»

*Salen Filipo y Tostón.*

FILIPO.                   ¿Qué decís, señora?  
                                  ¿Quién os ofende?

TOSTÓN. ([*Ap.*]                   El riesgo no es forzoso.)  
                                  ¡Saca la espada! ¿Dónde se entró el oso?

Merece la pena detenerse en el neologismo «cosquiller» creado a partir de cosquilla-as, porque puede considerarse como una marca de autor. Es parodia de los oficios (o plazas) de palacio y satiriza su compra («¿Qué vale?»). Con la misma técnica, sufijo y finalidad el «merendier» de *Oponerse a las estrellas* [tercera jornada que, según la crítica, es de Moreto]. Ambas están creadas con el sufijo -er que indica profesión con aire de galicismo, a imitación de palabras como *sumiller* o *somiller* de corps ampliamente documentada en el CORDE desde el siglo xvi. El «menester» y el «placer» de *Antioco y Seleuco*, apuntan hacia esta técnica de autor. Con la misma intención satírica, pero con otra técnica (prefijación), se hallan el «sotacochero» y «sotaprivado» de Comino en *El defensor de su agravio*, v. 2070. Aunque la sátira de oficios y su mercadeo es lugar común en los escritores áureos (recuérdese Quevedo), en el teatro de Moreto se repite mucho y en algunas obras siguiendo el mismo esquema o similar: pregunta + neologismo burlesco (prefijación/ sufijación) en boca de gracioso. Con estos datos creo también posible que el «espabilador» de *Nuestra señora del Pilar*, otra obra de consuno, se corresponda con este sistema de creación y sea marca de la autoría moretiana de esos versos y no de Rodríguez de Villaviciosa [Lobato, 2013]. Recojo a continuación los testimonios en su contexto (la cursiva es mía) para que se pueda apreciar la técnica.

MERLÍN.                   Pues si digo yo,  
                                  señora, vuestro *merendier*.

FÉNIX.                    ¿*Merendier*? ¿*qué ocupación*?

MERLÍN.                   Dar la merienda a las damas,  
                                  que no es tanto, vive Dios,  
                                  darlas de cenar.

[*Oponerse a las estrellas* (Colaborada),  
vv. 2555-2560]

- LUQUETE. Gran cosa es ser *menester*,  
mas qué infeliz ha de ser  
quien me ha menester a mí.  
[*Antíoco y Seleuco*, vv. 872-874]
- FLORO. ¿Qué *oficio*?  
PASQUÍN. *Espabilador*  
*de palacio*. ¿No lo ve  
en la insignia?  
[*Nuestra Señora del Pilar* (Colaborada),  
vv. 583-585]
- JULIO. ¿Qué es tu *oficio*?  
BIZNAGA. *Mequetrefe*,  
sin ser a nadie enfadoso;  
y en oliendo algún curioso,  
es el silencio mi jefe.  
Así que os cansáis en vano.  
[*Merecer para alcanzar*, vv. 14-17]
- LUQUETE. No hay en *palacio* otro *oficio*  
de dama. ¿Eres sabandija  
de hacia enanos o negrillos?  
FLORETA. Soy el placer de la Reina  
LUQUETE. ¿*Dama placer*? Tal no he visto.  
FLORETA. Digo que soy *el placer*.  
[*Antíoco y Seleuco*, vv. 179-184]
- ALCACER. Que no le agrada el *oficio*  
de ve y dile. ¿Es mejor ser,  
como ellos son, *logreritos*?  
[*El bruto de Babilonia* (Colaborada), vv. 202-204]
- COMINO. Los que priváis, como yo,  
con los duques desta vida,  
notad la historia perdida  
de quien con ellos privó.  
Todo hombre cuerdo y honrado,  
con mi ejemplo verdadero,



pero si una merced quieres hacerme,  
a pediros, señor, he de atreverme  
que me deis...

LIDORO.

¿Qué pedís?

TOSTÓN.

No son tesoros...

un alano que esté enseñado a toros.

[*Amor y obligación*, vv. 154-162]

Caso especial y excepcional en la comicidad de esta obra son los tres sonetos, uno por cada gracioso. No es forma estrófica muy habitual en el teatro de Moreto, y menos los burlescos, aunque se localizan dos que lo son en *La fuerza de la ley* (tiene cuatro). El número de tres es elevado, tanto que incluso Lucile K. Delano [1935] en un artículo centrado en los graciosos de teatro áureo que intercambian respuestas en forma de sonetos, solo recoge dos de los tres que tiene la comedia (el segundo y el tercero, y cambiando el nombre de Tostón por Tristán), para ejemplificar la tipología de los de rimas burlescas. Es decir, cuando se dan, el esquema habitual en el teatro áureo es dual, uno en respuesta de otro. Destacan igualmente por su posición central en la acción dramática, vv. 1465-1496 de un total de 2862, y los tres presentan personajes más allá del gracioso, más bien son pícaros (como se explicita en dos ocasiones) y daifas.

Tienen en común que son tres muestras de ejercicio y alarde compositivo con rimas burlescas, y constituyen nuevas parodias del *leit motiv* de la comedia: la elección de marido por parte de Astrea. Comparten la particularidad de presentar rimas con fonemas y diptongos que no estaban, o lo estaban recientemente, asentados, lo que potencia su capacidad burlesca: la fricativa velar sorda /x/, la fricativa interdental sorda /θ/, y el diptongo creciente -ia, tan fluctuante con el hiato. Recuérdese el «vizcaino o vicaíno», la Etiopia y no Etiopía de Covarrubias, o los versos de Calderón en *El príncipe constante* (vv. 1021 y 1256) donde la métrica ratifica melancolía y no melancolía.

A modo de introducción unos versos conforman una pequeña muestra de la manida sátira del culteranismo:

ZANCAJO.

Pues oye, porque me escojas,  
un soneto medio crítico.

TOSTÓN.

Y a mí otro peripatético.

NISE.

Poesía de tabardillo.

ZANCAJO.

¿Por qué?

NISE.

Acaba el catorceno;  
pero digan.



En el primer cuarteto Zancajo pide a Nise que le elija frente al pícaro y bellaco Tostón. En el segundo aclara que entregarle la virginidad («manguardia») al oponente, supone no salir de pobre («de laceria»), y que no se haga tanto de rogar, porque es necesidad que en lo que le conviene («te está bien») haga como la fruta, que no da la muestra ('primera señal del fruto' 'virginidad') en la época que debiera. El primer terceto es parodia de las escenas de tristeza y alegría de los personajes serios (Lidoro, Filipo y Astrea), y de los códigos amorosos del amor cortés o petrarquista. El último terceto es algo más que burlesco. En el v. 1476 «él» contiene dilogía obscena, al referirse tanto a Tostón, como a su miembro viril, del que ofrece una detallada descripción (en erección) en este verso y el siguiente: lo compara con Golia, Goliat, el filisteo de la Biblia que peleó con David, famoso por su tamaño, y lo presenta «alegre, ufano y *repantigado*», como dice *Autoridades*, «El así extendido en el asiento».

Si pasamos al segundo, otros versos introductorios nos dan las primeras claves de interpretación: es dialogado y de rima burlesca en -z.

NISE.	¡Gran soneto!
TOSTÓN.	Pues escuche
	que por la ceda va el mío,
	y es coloquio entre mí y Nise.
NISE.	¿Y hablo yo en él?
TOSTÓN.	Un poquito.

[*Amor y obligación*, vv. 1479-1482]

«Ceda» es nombre arcaico para la letra Z, como ceta y zeda, que hace el consonante en la rima aguda y burlesca de los versos. En todos los testimonios (manuscrito e impresos), el soneto carece de marcas que indiquen los cambios de locutor, que por otro lado son fingidos. La idea principal que rige el diálogo consiste en que Tostón quiere quedarse con Nise, y —en las respuestas que él mismo produce, o sea en su imaginación— ella acepta. Nótese la dificultad añadida al actor a la hora de declamar estos versos, tiene que cambiar constantemente el tono de voz. El soneto es dialogado, sin narrador, caracterizado por la brevedad en las réplicas y contrarréplicas, y por unos interlocutores que debemos adivinar interpretando el sentido de lo escrito. Esta tipología de soneto, según Romera Castillo [1986], ya se encuentra en el *Canzoniere* de Petrarca, y en sus herederos hispánicos: Cetina, Aldana... Recuérdese también el de Cervantes en la primera parte de *El Quijote*, «Diálogo entre Babieca y Rocinante», o salido de la pluma de Lope «—Boscán, tarde llegamos. ¿Hay posada?—». La mayoría de los conocidos

son burlescos y algunos coinciden en emplear rimas agudas en -z o -d, como los dos de Baltasar del Alcázar. Sonetos dialogados (burlescos y eróticos) también se hallan en el *Cancionero antequerano* de 1627-1628, núms. 32, 439, 442... Para esta rima en -z me interesa particularmente el de Calderón con el que se inicia el *Entremés de los dos Juan Ranas*, que dadas las similitudes en las palabras rima, y por las fechas del calderoniano, ca. 1644-1646 [Lobato, 2001: 207], o 1645 [Huerta Calvo, 2003: vol. I, 1113], bien pudiera ser de la misma academia burlesca que este.

RANA. Dizque es amor un pícaro soez,  
que a ninguno dejó vivir en paz;  
mas contra esta opinión tan pertinaz  
yo me he de declarar alguna vez,  
y digo, que es amor un Aranjuez  
de flores, si le miran a buen haz,  
puesto que él es de todos el solaz,  
bien que a alguno ha dejado pez con pez.  
Dígalo yo, que entré de hoz y de coz  
en su gremio, y en él vivo feliz,  
adorando de un sol la hermosa luz,  
y al encanto rendido de su voz,  
tal vez suelo pringarme en su barniz  
si me llevo muy cerca a hacerle el buz  
en az, en ez, en iz, en oz, en uz:  
tal cual sospecho que un soneto he dicho.  
[*Los dos Juan Ranas*, vv. 1-16]

Si lo comparamos con el moretiano, el de Calderón gana en perfección formal porque como el propio texto señala, ha conseguido la rima incluyendo todas las vocales, y el de Moreto no, falta la -i.

[*Finge una voz femenina en la parte de Nise*]

[T-] Nise, tú has de ser mía desta vez.  
[N-] Este Zancajo no me deja en paz.  
[T-] ¿Date algo? [N-] No me da que es incapaz.  
[T-] Pues quien no pone cebo no halla pez.  
[N-] No he de quererle más, que es un soez.  
[T-] Pues yo, al revés, pretendo ser su haz.

[N–] Como aqueste bolsillo es eficaz,  
seré toda mi vida tu almirez.  
[T–] ¡En fin has de ser mía! [N–] Eres mi luz.  
[T–] ¿Y qué harás de Zancajo? [N–] Darle coz.  
[T–] Luego ¡pones el yugo en mi testuz!  
[N–] Tú has de ser solo el eco de mi voz.  
[T–] ¿Me quieres bien? [N–] Mas no. [T–] Si no Alcuzcuz.  
[N–] ¡Daca esa mano! [T–] Toma pues arroz.  
[*Amor y obligación*, vv. 1483-1496]

El léxico de este segundo soneto es ya algo más que burlesco o erótico, y cargado de connotaciones sexuales, oscila entre el código literario sexual abierto y el cerrado, distinción que Gaspar Garrote Bernal [2010] aplica a algunos sonetos del *Antequerano*; así algunos versos necesitan aclaración, que por razones de espacio no ofrezco, y remito a la edición del texto.

Que estas réplicas no son de Nise, sino una fabulación de Tostón es patente en los versos que introducen el tercer soneto, donde sí vamos a escuchar su voz.

ZANCAJO. Nise, ¿tú dices aquello?  
NISE. Escuchen lo que yo digo,  
que ya respondiendo a entrambos  
va mi soneto.

ZANCAJO. Eso pido.  
NISE. Hijos, todo ese amor es dinganduj  
y ambos me parecéis un almofrej  
porque si no sabéis untar el ej  
ni andará el carro, ni diréis tiruj  
Yo me marchito como almoraduj  
en no entrando la rueda en su relej;  
quien supiere jugar cogerá el pej  
porque primera vale más que fluj.  
Amor es niño y no anda sin un dij  
vosotros no podéis dar sino un aj  
y de esos ajes tengo yo una troj;  
a mí habéis de ganarme como a Frij  
y pues no hay flecha de oro en el carcaj,  
idos luego de aquí, pícaros, oj [*Agitando la mano*]



ZANCAJO.	¿Pues de esa suerte nos tratas...
TOSTÓN.	...a dos amantes tan finos?
NISE.	Esto es hablar en soneto que en prosa a ese amor me rindo.

[*Amor y obligación*, vv. 1497-1518]

Se trata de un soneto (vv. 1501-1514) de rima aguda burlesca estructurada sobre el fonema /x/. Según Santiago Alcoba [2007a y 2007b] la definitiva conversión de la grafía «x» a «j» en la escritura del sonido velar fricativo sordo en interior y final de palabra, fue lento y se consolidó en 1817 por la RAE, excepto para palabras como las que contiene este soneto. En el prólogo del DRAE de 1834 todavía se lee «Se conservará la x en las pocas voces que terminan con esta letra, como relo<sup>x</sup>, box, carcax, relex, dix, almoradux; pero inclinando siempre la pronunciación a la suavidad de la cs, por no ser propio de nuestra lengua las terminaciones fuertes de la g y de la j en fin de dicción».

Con palabras rima muy similares, el *Cancionero antequerano*, contiene otros dos sonetos, el 373 y el 434, interpretados en principio como contestación uno de otro, aunque concuerdo más con la opinión de Alzieu, James y Lissorges [1975], que aportaron otro más atribuido a Góngora, y creen es «un tema propuesto por alguna academia burlesca» en la que se continúa «una broma de poetas alegres». Parece que la broma duró bastante y Moreto se prestó a continuarla con este soneto de código sexual-literario cerrado (aunque no para todos) en la parte derecha del poema. La idea que sustenta el soneto es: Nise deja muy claro a los dos que para conseguirla tienen que tener dinero. Es soneto de estructura muy trabajada donde los cuartetos desarrollan una idea diferente cada dos versos (1- *Hasta ahora sois pura palabrería*. 2- *El carro/vagina*. 3- *Continencia sexual y económica*. 4- *El que se adelanta, canta*), y cada terceto conforma otra unidad semántica en torno al motivo del dinero/oro.

Creo que estos tres sonetos proceden de escritos previos para una reunión (o varias) de Academia, en la que se fijó el tema, la estrofa (soneto) y el tipo de rima burlesca que es diferente en los tres. Son textos no de graciosos para el pueblo sino todo lo contrario, para un público extremadamente culto, como el de las academias; puestos en boca de personajes graciosos, más bien de pícaros, la idea principal se entiende, pero la recepción de esta comicidad es general, difusa y no se aprecian todos los matices. Hay un par de datos textuales que indican que era así, incluso entre los propios autores de comedias, los comediantes, los cajistas de las imprentas... Se localizan en el segundo de los sonetos: todos los testimonios leen en el v. 1480 «por laceda va el mío» en vez de «por la zeda va el mío», que se refiere a la letra zeta «Z» que hace el consonante en la rima; y ninguno

de los testimonios hace caso al v. 1481 «y es coloquio entre mí y Nise» de forma que, en vez de un soneto dialogado o con fingimiento de diálogo para ser estrictos, reproducen catorce versos seguidos convirtiendo el texto en un galimatías.

El soneto no es forma estrófica muy habitual en el teatro moretiano. He localizado dos serios, uno en *El poder de la amistad* (vv. 180-193), autógrafa y de 1652, otro en *El defensor de su agravio* (vv. 595-609) sin fecha, pero que Lobato [2015] cree de los años 50; y otros dos burlescos en *La fuerza de la ley* (vv. 475-488). Centrándonos en estos burlescos, en el primero el gracioso Greguesco realiza una parodia de la *descriptio puellae*, y el segundo consiste en la respuesta de la criada Irene con la correspondiente descripción burlesca del gracioso. Opina la editora, Ester Borrego [Moreto, 2008c: 49], que se explican por la proximidad al mundo del entremés, del que Moreto fue hábil y continuo creador, aunque creo que bien pudieran tener su origen en la proximidad a este mundo de academias poéticas y poesía burlesca que he ido desgranando, influencia que no puede desdeñarse, y más si tenemos en cuenta las palabras de Calderón que siguen al soneto del *Entremés para los dos Juan Ranas*, donde el dramaturgo especifica que soneto y entremés no van de la mano:

tal cual sospecho que un soneto he dicho.  
¿Soneto en entremés? ¡Raro capricho!  
¿pero qué no hará un hombre enamorado?  
{*Los dos Juan Ranas*, vv. 16-18}

Es esta, *La fuerza de la ley*, una obra muy interesante en relación con *Amor y obligación*, por los paralelismos que mantiene: presenta un 25% de versos en boca de los criados, y la que nos ocupa un porcentaje similar, el 23,5%. También contiene un pasaje muy interesante en el que Aurora realiza una glosa de los cuatro versos cantados por la música transformándolos en cuatro décimas, procedimiento este, el de la glosa, que apunta nuevamente hacia los juegos de academia.

Sabemos que Moreto era asiduo a estas academias literarias, y que en 1649 participaba activamente en la madrileña Academia Castellana, pero de su poesía lírica suelta conservamos muy pocos testimonios. Zugasti [2013] nos ofrece un resumen de la cuestión del que se desprende que la mayoría son de tema devoto, aunque hay tres retratos localizados en dos comedias que bien pudieran proceder también de alguna academia literaria. Son las quintillas de *El poder de la amistad* que comienzan «De Matilde mi atención» (vv. 1287-1306), un retrato de tono serio; y unas coplas de pie quebrado burlescas del criado Moclín, con otro retrato, este burlesco «Nise, por lo que condena». En *Fingir*

y *amar*, se localizan otras quintillas con retrato burlesco «Pintura que hizo un amante» y que concluyen significativamente «Y este su retrato/ es puntual. Fin de la obra».

Repasando la cronología de estas obras con sonetos burlescos, retratos, glosas..., todo parece indicar que son elementos y mecanismos característicos de la primera etapa de producción moretiana. *El poder de la amistad*, autógrafo, está fechada en 1652, *Fingir y amar* es también de los años 50 y, curiosamente, junto con *Amor y obligación*, una de las tres obras de Moreto que el autor Pérez de Tapia llevaba en su repertorio por Andalucía en 1657 [Bolaños: 2009 y Ferrer, s. a.]; y para *La fuerza de la ley* la editora propone que fue escrita hacia 1644, representada en Toledo en 1651, e impresa en la Primera parte de 1654.

A modo de conclusión, podemos decir que se suman varios factores en la producción de la comicidad en esta comedia. De un lado el conocimiento y desgaste de los mecanismos habituales en la Comedia Nueva, que a estas alturas de mitad de siglo xvii, permiten la parodia y los comentarios metateatrales, de otro la influencia de la comedia burlesca que, aunque no he explorado en estas páginas, se encontraba en su momento de esplendor en cuanto a número de piezas compuestas, y explica incluso algunas actuaciones extravagantes de personajes serios como Filipo (cuando golpea a uno de los graciosos); y no debemos olvidar la gran demanda de textos teatrales del momento, después del cierre de los teatros, que llevó a Moreto y al resto de los dramaturgos a una intensa producción de obras para el corral (recuérdese *El poder de la amistad*). Son todos factores que confluyen y de los que se deriva el aprovechamiento reiterado de motivos, dilogías, chistes... en esta y otras obras moretianas; y creo que a estos factores debe sumarse como uno más, la poesía de academia (especialmente la burlesca), de la que no hallamos muestras de forma exenta porque Moreto la reutiliza en sus obras teatrales.

#### BIBLIOGRAFÍA

- Academia* [2007]: *Academia burlesca que se hizo en Buen Retiro a la majestad de Filipo cuarto el Grande, año de 1637*, ed. M. T. Julio, Madrid, Iberoamericana.
- ALCOBA, Santiago [2007a]: «Ortografía y DRAE. Algunos hitos en la fijación léxica y ortográfica de las palabras», *Español actual: Revista de español vivo*, núm. 88, pp. 11-42.
- [2007b]: «El debate de la reforma ortográfica y Andrés Bello», *Español actual: Revista de español vivo*, núm. 88, pp. 125-170.

- BOLAÑOS, Piedad [2009]: «El autor Juan Pérez de Tapia y su mujer, María de Olmedo, en el corral de la Montería (Sevilla): 1654-1663», en *En buena compañía: estudios en honor de Luciano García Lorenzo*, CSIC, pp. 103-116.
- CALDERÓN DE LA BARCA, Pedro [1989]: *Entremés de los dos Juan Ranas*, en *Teatro cómico breve*, ed. M. L. Lobato, Kassel, Reichenberger.
- [2014]: *El príncipe constante*, ed. J. Cuñado Landa, Kassel, Reichenberger.
- Cancionero antequerano* [1988]: *Cancionero antequerano de 1627-1628*, ed. J. Lara Garrido, Clásicos Malagueños, Diputación de Málaga, tomo I.
- CORREAS, Gonzalo [2000]: *Vocabulario de refranes y frases proverbiales*, ed. R. Zafrá Molina, Kassel, Edition Reichenberger.
- COVARRUBIAS HOROZCO, Sebastián de [2006]: *Tesoro de la lengua castellana o española*, ed. I. Arellano y R. Zafrá, Madrid/Frankfurt am Main, Iberoamericana/Vervuert.
- DELANO, Lucile K. [1935]: «The gracioso Continues to Ridicule the Sonnet», *Hispania*, vol. 18.4, pp. 383-400.
- Diccionario de Autoridades*, <<http://web.frl.es/DA.html>>.
- FERRER, Teresa et al. [s. a.]: *Base de datos de comedias mencionadas en la documentación teatral (1540-1700)*, CATCOM: <<http://catcom.uv.es>>.
- GARROTE BERNAL, Gaspar [2010]: «Del placer textual. Códigos literario-sexuales abierto y cerrado en la *Variedad de sonetos del antequerano*», *eHumanista*, 15, pp. 209-239.
- HUERTA CALVO, Javier [2003]: *Historia del teatro español*, Madrid, Gredos, vol. I.
- HUERTA CALVO, Javier, Francisco SÁEZ RAPOSO y Julio VÉLEZ-SAINZ (coords.) [2011]: *Diccionario de personajes de Moreto*, Madrid, Fundación universitaria española.
- LOBATO, María Luisa [2001]: «Calderón en los sitios de recreación del rey: esplendor y miserias de escribir en palacio», en F. Pedraza, R. González Cañal y E. Marcello (eds.): *Calderón: sistema dramático y técnicas escénicas*, Cuenca, Universidad de la Mancha, pp. 187-224.
- [2013]: «Hipótesis sobre la existencia de marcas de autor en la colaboración teatral: el caso de Rodríguez de Villaviciosa y Moreto», en *Anagnórisis: Revista de investigación teatral*, núm. 8, pp. 97-113.
- [2015]: «Moreto y la comedia palatina», en *La comedia palatina del Siglo de Oro*, M. Zugasti (dir.): *Cuadernos de teatro clásico*, núm. 31, pp. 196-230.
- MALUENDA, Jacinto Alonso [1629]: *Cozquilla del gusto*, Valencia, Silvestre Esparsa.
- MORETO, Agustín [1658]: *Amor y obligación*, en *Comedias nuevas escogidas de los mejores ingenios de España. Duodécima parte. Dedicadas al señor don Gonzalo Mesía Carrillo, Marques de la Guardia, señor de los Estados...*, Madrid, Andrés García de la Iglesia.

- Acosta de Juan de S. Vicente, Mercader de Libros, f. 51v-72v. Ejemplar BNE, TI/119 (12).
- [2008a]: *El desdén, con el desdén*, ed. M. L. Lobato, en *Comedias de Agustín Moreto. Primera Parte de comedias*, dir. María Luisa Lobato, Kassel, Reichenberger, vol. I, pp. 397-580.
  - [2008b]: *El mejor amigo, el rey*, ed. B. Baczyńska, en *Comedias de Agustín Moreto. Primera Parte de comedias*, dir. María Luisa Lobato, Kassel, Reichenberger, vol. I, pp. 245- 580.
  - [2008c]: *La fuerza de la ley*, ed. E. Borrego Gutiérrez, en *Comedias de Agustín Moreto. Primera Parte de comedias*, dir. María Luisa Lobato, Kassel, Reichenberger, vol. I, pp. 37-243.
  - [2011a]: *Antíoco y Seleuco*, ed. H. Urzáiz Tortajada, en *Comedias de Agustín Moreto. Primera Parte de comedias*, dir. M. L. Lobato; coord. M. Zugasti, Kassel, Reichenberger, vol. III, pp. 413-580.
  - [2011b]: *El poder de la amistad*, ed. M. Zugasti, en *Comedias de Agustín Moreto. Primera Parte de comedias*, dir. M. L. Lobato; coord. Miguel Zugasti, Kassel, Reichenberger, vol. III, pp. 1-225.
  - [2016a]: *El defensor de su agravio*, ed. D. Crivellari, en *Comedias de Agustín Moreto*, Alicante, Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, (Colección Digital PROTEO, 2) <<http://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmcc84b0>>.
  - [2016b]: *Merecer para alcanzar o La fortuna merecida*, ed. G. Serés, en *Comedias de Agustín Moreto*, Alicante, Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, (Colección Digital PROTEO, 3) <<http://www.cervantesvirtual.com/obra/merecer-para-alcanzar-785002/>>.
  - [2018]: *La cena del rey Baltasar*, ed. A. Vara López, en *Comedias de Agustín Moreto*, Alicante, Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes (Colección Digital PROTEO, 6) <<http://www.cervantesvirtual.com/obra/la-cena-del-rey-baltasar-932470/>>.
  - [2018]: *Amor y obligación*, ed. C. Pinillos, texto base procedente de la web Moretianos: <<http://www3.ubu.es/proteo/docs/Comedias/AmorObligacion.pdf>>.
  - [2018]: *El bruto de Babilonia*, ed. M. R. Álvarez Sellers, texto base procedente de la web Moretianos: <<http://www3.ubu.es/proteo/docs/Comedias/BrutoBabilonia.pdf>>.
- MORETO, Agustín, Sebastián de VILLAVICIOSA, Juan de MATOS FRAGOSO [2018]: *Nuestra señora del Pilar*, ed. J. Rubiera y M. P. Chouza-Calo, texto base procedente de la web Moretianos: <<http://www3.ubu.es/proteo/docs/Comedias/ClbNuestraSraPilar.pdf>>.
- MORETO, Agustín, Juan de MATOS FRAGOSO y Antonio MARTÍNEZ DE MENESES [2018]:

*Oponerse a las estrellas*, ed. J. Farré, texto base procedente de la web Moretianos: <<http://www3.ubu.es/proteo/docs/Comedias/ClbOponerseALasEstrellas.pdf>>.

PÉREZ-SALAZAR, Carmela [2016]: «Pregones y bandos. Tradición escrita y transmisión oral en textos de autoridad», *Círculo de Lingüística Aplicada a la Comunicación*, 68, pp. 253-294.

QUEVEDO, Francisco [1969-1981]: *Obra poética*, ed. J. M. Blecua, Madrid, Castalia, 4 vols; reedición, 1999, 3 vols.

ROMERA CASTILLO, José [1986]: «El dialogo, técnica formal, en el soneto renacentista español», *Rilce*, II, 1, pp. 73-82.

ZUGASTI, Miguel [2013]: «Cuatro villancicos de Agustín Moreto a la beatificación de Rosa de Lima», *eHumanista*, vol. 23, pp. 326-352.

**LA CONFUSIÓN DE IDENTIDADES**  
**EN LA COMEDIA PALATINA DE MORETO:**  
**EL CASO DE *LO QUE PUEDE LA APRENSIÓN***\*

Jéssica Castro Rivas

---

UNIVERSIDAD DE CHILE

La constatación del asombroso carácter polimorfo del teatro del Siglo de Oro ha instalado un desafío y un incentivo investigativo mayúsculo para la crítica áurea consistente en asumir la insoslayable tarea de delimitar y deslindar, con rigor teórico y analítico, las diferentes y heterogéneas zonas dramáticas que conforman la vasta geografía de la Comedia nueva<sup>1</sup>. Durante las últimas décadas una ingente cantidad de estudiosos ha llevado a cabo aquella tarea a través de la indagación sistemática de los géneros dramáticos practicados y desarrollados desde el siglo XVI hasta fines del XVII, incluyendo aquellas especies que o bien habían sido olvidadas, o bien fueron ignoradas por mucho tiempo en la tradición de los estudios auriseculares. La llamada «comedia palatina» fue, hasta hace no mucho, un ejemplo paradigmático de esto último; pero gracias al sustantivo esfuerzo de numerosos críticos en la actualidad aquel modelo dramático es

---

\* Este trabajo se enmarca dentro del proyecto de investigación FONDECYT de Iniciación N°11150435, «La comedia palatina del Siglo de Oro: trayectorias dramáticas y transformaciones genéricas en Lope de Vega, Tirso de Molina y Calderón de la Barca», financiado por la Comisión Nacional de Investigación Científica y Tecnológica (CONICYT) del Ministerio de Educación de la República de Chile.

<sup>1</sup> Para una puesta al día sobre la perspectiva de análisis del teatro del Siglo de Oro fundada en el estudio de los géneros dramáticos, ver el reciente artículo de Arellano [2018], en donde propugna la vigencia y la necesidad metodológica de este enfoque.

apreciado como una pieza clave para comprender a cabalidad lo que Oleza y Antonucci [2013] han denominado como la «arquitectura de géneros» de la Comedia nueva, debido fundamentalmente a que la comedia palatina constituye una de las modulaciones cuantitativa y cualitativamente más productivas del teatro áureo.

Así pues, desde los germinales trabajos de Weber de Kurlat [1975 y 1977] y Wardropper [1978] el género palatino ha venido despertando progresivamente mayor interés en nuestro campo investigativo, lo cual se ha cristalizado en ineludibles estudios de conjunto, como los realizados por Oleza [1986: 266-269; 1997 y 2003], Vitse [1990: 324-331; 542-651] o Zugasti [2003 y 2015a]. Además, se han sumado a estos trabajos importantes contribuciones que abordan la presencia de este tipo cómico en la obra de dramaturgos particulares, tales como Miguel Sánchez, «el Divino», Lope y Tirso, contribuciones efectuadas, respectivamente, por Arata [1989], García Rodríguez [2015] y Florit [2000], y Galar [2005]. Asimismo, han sido significativas las recientes aportaciones de Badía Herrera [2015], quien examinó el arquetipo palatino en la génesis de la Comedia nueva a través de la revisión de la colección teatral del conde de Gondomar. También la dramaturgia palatina de otros relevantes autores auriseculares ha sido objeto de estudio: Ojeda Calvo [1996] e Insúa [2005], por ejemplo, han observado esta forma cómica en la producción de Mira de Amescua, y lo mismo han hecho Gutiérrez Gil [2015] y González Cañal [2015] en el caso de Rojas Zorrilla y Enríquez Gómez. En esta misma línea, Zugasti [2017] se ha aproximado a la comedia palatina de Vélez de Guevara, y de manera semejante Boccardo [2017], en una reciente tesis doctoral, ha calado en el alcance de este modelo en la obra de Guillem de Castro. Es de notar que el interés por la comedia palatina ha llevado inclusive a que obras tremendamente canónicas se hayan interpretado a la luz de su adscripción a este género, como ha sucedido con *El burlador de Sevilla* [Vázquez, 2003] y *La vida es sueño* [Zugasti, 2015b]. Y por mi parte, desde hace algunos años he sostenido una investigación en torno a la dramaturgia palatina de Calderón [Castro, 2016] que me ha conducido a la consideración de los orígenes y antecedentes directos de aquella especie ubicables en el teatro del Quinientos, y de modo sustancial en la obra de Torres Naharro [Castro, 2017a y 2017b].

Evidentemente a todos estos encomiables avances hay que añadir un creciente número de interesantes artículos —que me es imposible reseñar aquí—, los cuales han tratado problemáticas específicas de diversas piezas palatinas; y de la misma forma no se puede dejar de lado la feliz publicación de varias ediciones críticas de comedias de este tipo que han salido últimamente de las prensas para enriquecer el *corpus* de trabajo disponible. Sirva, pues, este brevísimo repaso como un pequeño botón de muestra de la afortunadamente positiva salud de la que goza el estudio de la comedia palatina hoy



en día. Y aunque si bien es cierto que todavía queda mucho por hacer y descubrir en este orden de cosas, no es apresurado afirmar que el género palatino, desde sus remotos albores en la dramaturgia renacentista y hasta su ocaso con los autores finiseculares del Seiscientos, supuso una de las vías compositivas más gravitantes y trascendentales en la evolución y el desarrollo del teatro del Siglo de Oro. Es por ello que este arquetipo, ensayado por la práctica totalidad de los mejores comediógrafos barrocos, no podía estar ausente en la obra de un dramaturgo de la talla de Agustín Moreto.

De manera sintética y operativa<sup>2</sup>, puede definirse la comedia palatina como un género o, si se quiere, un subgénero dramático que representa un mundo cortesano y aristocrático, figurado de modo artificioso y estilizado, donde la acción es protagonizada por personajes pertenecientes al estamento sociodramático de la realeza y nobleza «de título», quienes, además, conviven con caracteres de estamentos subalternos, existiendo una amplia variedad de criados que van desde secretarios a villanos. Desde una perspectiva espacio-temporal, ese universo refinado de la comedia palatina se caracteriza por anclarse en unas coordenadas exóticas y extemporáneas que alejan la ficción de la contemporaneidad castellana del Seiscientos, destacando espacios como diferentes reinos europeos (Francia, Italia, Hungría, Inglaterra, Alemania, y un largo etcétera) y contextos históricos o pseudohistóricos anteriores al siglo XVII, elaborados ambos —lugares y épocas— desde una óptica fantasiosa cargada de invención poética. Por último, la comedia palatina tiende a desplegar un tono lúdico carente de sentido trágico, el cual puede oscilar entre una marcada comicidad jocosa y despreocupada, o una más atenuada actitud seria, preponderando, en cada caso, respectivamente, temáticas asociadas ora a los deseos y obstáculos amorosos, ora a los conflictos derivados del poder político<sup>3</sup>.

Pues bien, Lobato [2015] abordó detalladamente la adscripción de parte del *corpus* moretiano al género arriba descrito en el momento en que este ya llevaba una trayectoria secular considerable, y que, por lo tanto, contaba con unos rasgos relativamente estables. La misma estudiosa propuso que dentro de las dos etapas que, de acuerdo a su propia periodización, conforman la producción de Moreto (la primera, que va desde 1637 a 1654; y la segunda, de 1655 a 1669) se encuentran un total de quince comedias que pueden fácilmente clasificarse como palatinas<sup>4</sup>, lo que constituye un 25% de su obra dramática

<sup>2</sup> Resumen muy someramente los postulados de Oleza [1986: 266-267; y 1997], Vitse [1990: 330], Galar [2005], Zugasti [2015a] y los míos propios [Castro, 2016: 32-46].

<sup>3</sup> Por ser un debate todavía abierto y sin demasiado consenso crítico, no entraré en la discusión sobre la clasificación, más o menos taxativa, entre comedias palatinas «cómic» o «serias», «tragedias palatinas» o «comedias palaciegas», que puede verse en los trabajos citados en la nota anterior.

<sup>4</sup> De acuerdo a Lobato [2015], de esas quince piezas, diez pertenecen al primer periodo (1637-1654), y cinco al segundo (1655-1669). Al primer grupo corresponden seis publicadas en la *Primera parte* del autor,

completa, de manera que «el género [palatino] fue, pues, el más representado de su teatro, con una clara inclinación hacia la palatina seria» [Lobato, 2015: 223]. La mencionada filóloga, además, explicó algunos motivos que suelen reiterarse en la dramaturgia del autor de *El desdén, con el desdén*; así, por ejemplo, ciertas recurrencias onomásticas se hallan en varias de estas piezas, y del mismo modo son constantes los conflictos dramáticos relacionados con la sucesión y «la usurpación ilegítima del poder», la «caída y recuperación del honor del protagonista», el tema de la amistad y, por supuesto, el omnipresente móvil amoroso [Lobato, 2015: 223-228]. Lobato [2015: 226] señaló también que un recurso frecuente en las piezas palatinas de Moreto es el cambio de identidad que emprenden los protagonistas, una estrategia que los personajes asumen para alcanzar diferentes fines, sean estos de índole política o amatoria. No obstante, hay que tener en cuenta que el mecanismo dramático del trastocamiento identitario no es un elemento privativo de las comedias palatinas moretianas, sino que, antes bien, constituye una técnica incardinada en el propio género, cuya presencia se aprecia desde las primeras formulaciones lopescas del modelo a fines del siglo XVI y comienzos del XVII. Esto es justamente lo que postuló y demostró Oleza en sus iniciales trabajos sobre el tipo palatino en la propuesta teatral del primer Lope (1580-1604), donde afirmó que el género encuentra «un eje temático importante en la problemática de la identidad, la máscara y el disfraz» [Oleza, 1986: 266]. Y aunque, como ha planteado Antonucci [2013: 729-730], a medida que transcurre el siglo el recurso de la ocultación o alteración identitaria va modificando el sentido original que le dio el «Fénix» —en las obras de Calderón o Rojas Zorrilla, por ejemplo—, siguió ocupando un lugar consustancial a esta forma cómica durante todo el Seiscientos. Las piezas palatinas moretianas precisamente dan prueba de eso.

Sin embargo, también hay que tener en consideración que el autor de *El lindo don Diego* no se limitó a utilizar el procedimiento de la confusión de identidades únicamente en su teatro palatino; Sáez Raposo [2011], de hecho, analizó aquel mecanismo en el conjunto de comedias incluidas en la *Primera parte* de nuestro autor, en donde además de comedias palatinas se hallan textos suscritos a otros géneros, como comedias

---

aparecida en 1654 (*El poder de la amistad; El mejor amigo, el rey* —escrita en colaboración con Matos Frago—; *La misma conciencia acusa; Lo que puede la aprensión; Hasta el fin nadie es dichoso*; y la conocidísima *El desdén, con el desdén*), junto con otros cuatro títulos (la atribuida *Merecer para alcanzar* —llamada también *La fortuna merecida*—; *La fingida Arcadia* —compuesta junto con un autor menor y Calderón—; *Oponerse a las estrellas* —creada con Martínez de Meneses y Matos—; y *La fuerza del natural*). En el segundo periodo se encuentran dos comedias publicadas en la *Segunda parte* salida en 1676 (*Industrias contra fuerzas y Primero es la honra*), además de otras tres obras (*Cómo se vengán los nobles; El defensor de su agravio*; y otra atribuida, *Satisfacer callando*). En el citado artículo, la estudiosa repasa el conjunto de estas piezas, notando sus principales características palatinas.

de capa y espada, comedias hagiográficas y comedias semi-históricas<sup>5</sup>. Tras el estudio del «juego de identidades» en la *Primera parte*, Sáez Raposo [2011: 385] concluyó indicando muy certeramente que

el fingimiento de una identidad ajena se muestra como uno de los principios dramáticos fundamentales del teatro de Agustín Moreto. La incidencia de su aparición en las composiciones incluidas en la *Primera parte* de sus comedias (en un 91,6% de los casos) no deja lugar a la duda. Este recurso, por consiguiente, se revela como el más importante del que podríamos denominar «taller de Moreto» [...]. Habitado como estaba a la reformulación literaria, no debe extrañarnos que el asunto se convierta en un auténtico *leitmotiv* en su producción, un recurso que el dramaturgo va transformando, ajustando, con el fin de añadir siempre una pincelada novedosa.

Entendiendo, entonces, la capital importancia que tiene la confusión de identidades tanto en la comedia palatina moretiana, como más extensamente en toda la dramaturgia de este autor, veamos cómo opera este instrumento teatral en una de las obras que mejor aprovecha sus potencialidades: *Lo que puede la aprensión*<sup>6</sup>. Esta deliciosa comedia palatina<sup>7</sup> se publicó en 1654 dentro de la mencionada *Primera parte*, y su composición, como apunta su editor, Domínguez Matito, ha venido fechándose entre 1648 y 1653 [2010: 401]. Cabe señalar que la pieza, como es costumbre en la escritura de Moreto, se inspira en tres fuentes precedentes: *Mirad a quién alabáis* (1621) de Lope; *La celosa de sí misma* (1626) de Tirso; y *La desdicha de la voz* (1639) de Calderón [Domínguez Matito, 2010: 401].

<sup>5</sup> El interesante artículo de Sáez Raposo desmenuza los «juegos de identidad» en la *Primera parte* moretiana desde una perspectiva diferente a la aquí planteada, pero que bien puede complementarse con la propuesta de estas páginas. El crítico elabora su análisis observando, por un lado, el carácter activo, pasivo o neutro del «agente de la acción dramática» [2011: 366], y por otro lado, la relevancia del motivo de la confusión identitaria, es decir, si es «episódico» o «central» [2011: 368]. Otras aproximaciones a recursos anejos (como el uso de máscaras y disfraces) presentes en piezas particulares de Moreto pueden encontrarse en los trabajos de Brioso Santos [2011] y Cantalapiedra [2011].

<sup>6</sup> Para Sáez Raposo [2011: 382] *Lo que puede la aprensión* es la obra «que más participa del motivo de los juegos de identidad, tanto en intensidad como en complejidad». El estudioso ofrece una recomendable interpretación de esta pieza en su ya referido trabajo [Sáez Raposo, 2011: 382-385].

<sup>7</sup> Sobre la adscripción genérica de *Lo que puede la aprensión*, Domínguez Matito [2010: 409] ha anotado sintéticamente y con precisión que en la obra «se dan cita todos los ingredientes de la comedia típicamente palatina: unos personajes pertenecientes al estamento nobiliario desarrollan una acción dramática estructurada en un enredo amoroso tejido de galanteos, celos y confusión de identidades, y distribuida en una unidad de tiempo que comprende aproximadamente tres días [...]. Localizados los hechos, como es característico de este género dramático, en un espacio distanciado —el ducado de Milán—, la mayor parte de la acción se desenvuelve en un jardín».

Pues bien, para analizar la lúdica confusión identitaria que articula buena parte de *Lo que puede la aprensión* hay que partir por considerar por lo menos cuatro dimensiones y distinciones que configuran a este procedimiento como un dispositivo dramático sumamente eficaz. Así, en primer lugar, se debe diferenciar entre la *ocultación* y la *alteración* de la identidad de los personajes. Una figura dramática puede esconder su identidad sin necesariamente asumir o fingir la de otro. En general, la *ocultación* en la comedia nueva se materializa con recursos tremendamente convencionalizados: los personajes pueden encubrir su verdadero ser velando su rostro a través del manto de las «tapadas» (en el caso de las mujeres —damas o criadas—) o con la capa de los «embozados» (en el caso de los hombres —galanes o criados—), o también pueden disimular su personalidad por medio del tópico mecanismo de la oscuridad de la noche, donde, dentro de la ficción dramática, los otros personajes no pueden ver directamente al escondido. Menos frecuente es la utilización de máscaras o mascarillas que escondan el rostro, aunque existen varios casos donde estos elementos se usan, sobre todo en secuencias dramáticas de festejos carnavalescos o cortesanos<sup>8</sup>. Por otra parte, distinta de la *ocultación* es la *alteración* de la identidad, pues esta, a diferencia de aquella, presupone junto a la disimulación del verdadero ser, la simulación de una personalidad diferente a la que el personaje tenía originalmente: finge ser otro. En este punto aparece la variadísima técnica del *disfraz* ocupada largamente en los escenarios del siglo XVII, como es de sobra sabido. Disfraces hay de muchos tipos en la Comedia nueva, pero las dos formas que más predominan pueden sintetizarse en las siguientes categorías<sup>9</sup>: por un lado, el *disfraz social* (es decir, cuando una figura cambia de estamento sociodramático: por ejemplo, de noble a criado, o viceversa; o de oficio: verbigracia, de caballero a jardinero); y por otro lado, el *disfraz sexual* (con el archiconocido motivo del travestismo: la mujer vestida de hombre, o el menos habitual hombre vestido de mujer). Ahora bien, es importante apuntar que no toda *alteración* implica la asunción de un disfraz por parte de la figura dramática; además de esta técnica, los personajes de las comedias palatinas muchas veces suelen mantener su condición —estamental y sexual— *inventando* una nueva identidad, o también *suplantando* la de otro carácter presente en la obra. Pero en cualquier caso en las diferentes obras estas distinciones pueden sucederse, mezclarse o superponerse.

Así pues, en *Lo que puede la aprensión* se escenifica perfectamente la mencionada *alteración* de la identidad, en tanto que Fenisa, dama protagonista de la pieza, decide

---

<sup>8</sup> Esto es justamente lo que han estudiado Lobato [2011] y Caamaño [2011] en el caso del teatro calderoniano.

<sup>9</sup> Sigo aquí, con algunas modificaciones, la categorización esbozada por Huerta Calvo [2002: 108-109].

deliberadamente engañar a su primo, el duque, cuando en la segunda jornada este pretende descubrir a la mujer que lo ha enamorado a través de su canto. Fenisa, acompañada de su criada y confidente, Laura, le miente al duque sobre su verdadera identidad, haciéndose pasar por Celia, otra criada de la dama principal. En la escena, el duque es incapaz de reconocer a su enamorada a tal punto que a través de la fingida criada le envía un mensaje amoroso. Es así como la dama recurre específicamente al explicado *disfraz social* en la medida que muda de estamento sociodramático con el fin de probar hasta dónde llega la vehemente *aprensión* del duque con respecto a su voz, ya que no ha sabido reconocerla al encontrarse frente a frente con ella. A partir de esto, entonces, y como lo ha notado Domínguez Matito [2010: 405], el antiguo tópico trovadoresco del «amor de oídas» se vuelve literal en la comedia, a la vez que es puesto a prueba por Fenisa en cuanto que su enamorado, siguiendo los preceptos de la noción de amor neoplatónica, no es capaz de distinguirla entre otras damas debido a la idea preconcebida de la belleza que se supone que debe tener su amada, la duquesa de Parma, por su parte, también participa de la técnica del disfraz; en este caso, recurre a la *suplantación* de identidad desde el momento en que entiende que el duque de Milán la desprecia como esposa y desea que regrese a Parma. Es entonces cuando decide ingresar en el palacio haciéndose pasar por una simple criada, pero al encontrarse con Fenisa y comunicarle sus planes esta le revela la reciente entrevista que ha tenido con el duque en la que se ha hecho pasar por criada, señalándoselo de esta forma:

FENISA. El duque me oyó  
cantando ahora a una reja.  
Nunca me ha visto la cara,  
y deseoso de verla,  
entró y encontró conmigo;  
preguntome que quién era;  
yo, excusando el embarazo  
de una visita tan nueva,  
dije que criada mía;  
con que podéis encubierta  
estar conmigo y en nombre  
de lo que es justo que sea,  
pues vos seréis mi señora  
y yo una criada vuestra  
[Moreto, 2010: vv. 1343-1356].

La traza ideada por la duquesa busca vengarse del duque de Milán, humillarlo por la ruptura unilateral del matrimonio y el desprecio de su belleza para con ello poder conseguir la restauración de su honor, ya que el actuar de la dama se caracteriza por «un convencionalismo social», como señala Domínguez Matito [2010: 408], que ve en el desaire del duque el desprecio público de su persona y de su casa. Al mismo tiempo descubre que Carlos, hermano de Fenisa, está enamorado de ella por lo que su venganza hacia el duque será doble: se burlará de su aprensión y se casará con Carlos. De este modo, el disfraz de las damas cumple diferentes funciones y posee diversos fines. En el primer caso, Fenisa se valdrá de él para conseguir el amor y la duquesa de Parma lo utilizará como medio de venganza; en ambos casos someterán al duque de Milán a una serie de malentendidos que darán cuenta de la torpeza e inocencia del galán que lo pone en las más disparatadas situaciones, llegando incluso a ser considerado por parte de la crítica como un *figurón* [Domínguez Matito, 2010: 408].

La segunda dimensión que hay que considerar respecto a la confusión de identidades concierne a la extensión y a la función que adquieren las transfiguraciones de los personajes dentro de la trama de la obra. El fingimiento puede ser episódico, cuando constituye una secuencia de acción aislada y breve, o bien puede extenderse por buena parte de la pieza, alcanzando, en este caso, un carácter estructurante del enredo. En el caso de *Lo que puede la aprensión* se produce un uso constante, sostenido y generalizado de la alteración de la identidad por parte de las damas, como ya había notado Sáez Raposo [2011: 368]; el intercambio de identidades, ya sea en un orden social o como suplantación, afecta a la mayor parte del desarrollo de la intriga —desde el comienzo de la segunda jornada y hasta el término de la tercera—, tiempo suficiente para que las damas pongan en marcha sus trazas y puedan obtener las respuestas que esperan por parte del duque. De esta forma, el disfraz no se manifiesta como un elemento breve o acotado, sino que estructura el acrecentamiento de la complicación del enredo de la comedia.

Un tercer aspecto por analizar son los fines o motivos por los cuales los personajes confunden sus personalidades. Estos móviles pueden ser de muy variada índole, pero en el territorio de la comedia palatina podría decirse, a grandes rasgos, que cuatro son las posibilidades por las cuales las figuras dramáticas se ocultan o alteran su ser: primero, para orquestar una burla; segundo, para mantener o recuperar su honor; tercero, para obtener un fin amatorio (galanteo, conquista, celos, venganza); o cuarto, para alcanzar una pretensión política relacionada con la consecución poder. Por cierto que estas finalidades pueden imbricarse, o también puede ocurrir que la confusión de la identidad de las figuras no nazca de ninguna de las finalidades antes dichas, sino que sea producto del azar inverosímil propio de las comedias de enredo. En *Lo que puede la aprensión*, como

señalaba anteriormente, los móviles de las damas persiguen fines diferentes: por parte de Fenisa, la constatación del amor que siente el duque de Milán; y la venganza en el caso de la duquesa de Parma. En este sentido, y desde los primeros versos de la obra, Fenisa muestra su recelo frente a los requerimientos de su primo, pues no sabe a ciencia cierta si el «amor de oídas» que este ha demostrado por ella se desvanecerá en el momento en que se encuentren cara a cara. El miedo la lleva a poner a prueba a su amante, y así se lo afirma a Laura, su criada: «Mas mi retiro en mi amor/ no llevaba este desinio,/ sino un temor de saber/ la condición de mi primo,/ y dudar si su deseo/ era fineza o capricho/ y no querer exponerse/ mi vanidad a un peligro» [Moreto, 2010: vv. 197-204]. Miedo, claro, que se acentúa en el primer encuentro de la pareja:

FENISA. Viome, pues, pero de verme  
resultó un desaire mío,  
porque en mí no hizo reparo;  
y aunque con los ojos fijos  
me vio, fue tan sin cuidado  
y pasó tan divertido,  
que pienso que no llevó  
memoria de haberme visto.  
Quedé corrida y mortal,  
y el desaire que me hizo  
trocara allí mi hermosura  
a todo el riesgo temido.  
[Moreto, 2010: vv. 269-280]

Este es el motivo que lleva a Fenisa a ser una fingida criada frente al duque y a asociarse con la duquesa en su suplantación de identidad. Esta última, por su parte, al darse cuenta de la falsedad de los aparentes motivos por los que debe volver a Parma, no solo se queja del engañoso duque, sino también de su condición de mujer: «Las mujeres como yo/ no se tratan desta suerte,/ mas ¿qué importa el ser tan grandes/ sino basta el ser mujeres?» [Moreto, 2010: vv. 925-928]. Sin embargo, y a pesar de las mentiras de Carlos que intenta detenerla en medio del camino, la duquesa no duda de su entendimiento, planteándolo de la siguiente manera:

DUQUESA. ([Ap.]) Ya de dos cosas infiero  
mi desprecio: una, el tenerme  
el duque en tanto retiro;  
otra, el ver que este se atreve

a declararme el amor  
que he sabido que me tiene.  
Porque aunque es primo del duque,  
es vasallo finalmente. [...]  
¿Tan mal le está al duque de Parma?  
¡Qué buena ocasión me ofrece  
de castigarle y premiar  
este cariño la suerte!).

[Moreto, 2010: vv. 995-1002; 1007-1010]

Al llegar al palacio, y con la ayuda de Fenisa, la duquesa conseguirá acercarse al duque y develar sus verdaderas intenciones bajo la identidad de «la voz» —que es como denomina el duque a Fenisa—, y así como ha decidido vengar su honor, también decide burlar al duque sacando provecho del «engaño con la verdad» [Domínguez Matito, 2010: 412] que produce el enredo de aparentar ser Fenisa; así es como pide al duque lo siguiente:

PARMA.           Pues si él, señor, eso manda,  
de que será vuestra prima  
vuestra esposa, os doy palabra,  
con que vos hagáis por ella  
dos cosas.

DUQUE.           Saberlas falta  
solo para obedecerlas.

PARMA           Bien fáciles son entrambas:  
soltar a Carlos es una,  
otra, darme la palabra  
de no estorbar que se case  
con la duquesa de Parma

[Moreto, 2010: vv. 2285-2295].

De este modo, la burla de la duquesa en contra de su prometido es doble: por una parte, se venga del rechazo y del desaire con que es recibida en Milán; y, por otra, logra su objetivo de casarse con Carlos y convertirlo en duque de Parma.

El último elemento para tener presente, y que se deriva de todos los anteriores, es la finalidad y el efecto estético que persigue la introducción de la confusión de identidades en la obra, que es lo que le otorga un sentido preciso al mecanismo en la arquitectura global de la comedia. Se trata, pues, de determinar la comicidad o la tragicidad que el procedi-



miento fomenta. En el caso de *Lo que puede la aprensión* la confusión de identidades de las damas protagonistas provoca una serie encadenada de lúdicos equívocos, los cuales son padecidos por el resto de los personajes de la obra, ya sea el padre de Fenisa, Federico o por el propio duque de Milán, víctima directa de las maquinaciones de Fenisa y la duquesa. Sin embargo, hay una clara diferencia entre lo que ocurre con el de Milán —quien no saldrá de su equivocación sino hasta el final de la comedia— y el viejo Federico, puesto que este descubrirá antes la traza urdida por las muchachas y la utilizará a su favor, haciendo prometer al duque que se casará con su hija, aun sabiendo que su sobrino cree que la duquesa de Parma es Fenisa, todo ello con el fin de cumplir su palabra y mantener el honor de su casa. Así, entonces, a partir del trueque y la transformación de identidades la obra desarrolla su veta más cómica, generándose una proliferación de situaciones dramáticas orquestadas sobre jocosos *quid pro quo*. Más aún, se podría considerar que aquel procedimiento —derivado, claro está, de los cambios de identidad— opera como la base sobre la que se sostiene la comedia, pues la conversión de Fenisa en Celia y de la duquesa de Parma en Fenisa son los que provocan hilarantes momentos indecorosos, confusos e inverosímiles, que incrementan la ya desmesurada complicación del enredo. En definitiva, la confusión de identidades es el recurso nuclear que posibilita la acumulación y el enmarañamiento de equívocos y *quid pro quo* que orientan el sentido de la obra hacia una patente comicidad que busca la risa y la diversión del público espectador<sup>10</sup>. De tal forma se puede observar que *Lo que puede la aprensión* ilustra perfectamente que la confusión de identidades funciona en el teatro palatino de Moreto como un instrumento creativo cardinal y privilegiado para una construcción dramática sumamente coherente y eficiente en la persecución y la consumación de la *vis comica*.

<sup>10</sup> Para Sáez Raposo [2011: 382-383] el numeroso «repertorio de equívocos que surgen en la obra» produce «un sinfín de situaciones ambiguas que crearán una comicidad muy cercana al absurdo».

## BIBLIOGRAFÍA

- ARATA, Stefano [1989]: «Le metamorfosi del mondo palatino», en AA. VV.: *Miguel Sánchez, il «Divino», e la nascita della «comedia nueva»*, Salamanca, Ediciones Universidad de Salamanca, pp. 49-55.
- ARELLANO, Ignacio [2018]: «Calderón y los géneros dramáticos, con otras cuestiones anejas: honor, amor, legitimación política y autoridad de las taxonomías», *Rilce*, 34.1, pp. 100-126.
- BADÍA HERRERA, Josefa [2015]: «La comedia palatina en la gestación de la *comedia nueva*», en M. Zugasti (coord.): *La comedia palatina del Siglo de Oro, Cuadernos de Teatro Clásico*, núm. 31, Madrid, Compañía Nacional de Teatro Clásico, pp. 103-118.
- BOCCARDO, Antonio [2017]: *La elaboración de la materia palatina en la dramaturgia de Guillem de Castro y Bellví (1569-1631)*, Tesis doctoral, Lecce, Università del Salento/Universitat de València.
- BRIOSO SANTOS, Héctor [2011]: «El disfraz pundonoroso en la comedia *El caballero de Agustín Moreto*», en M. L. Lobato (coord.): *Máscaras y juegos de identidad en el teatro español del Siglo de Oro*, Madrid, Visor, pp. 387-407.
- CAAMAÑO ROJO, María [2011]: «Máscara y género en el teatro calderoniano», en M. L. Lobato (coord.): *Máscaras y juegos de identidad en el teatro español del Siglo de Oro*, Madrid, Visor, pp. 319-332.
- CANTALAPIEDRA, Sofía [2011]: «Máscaras en *El Eneas de Dios* o *El Caballero del Sacramento*», en M. L. Lobato (coord.): *Máscaras y juegos de identidad en el teatro español del Siglo de Oro*, Madrid, Visor, pp. 409-425.
- CASTRO, Jéssica [2016]: «La comedia palatina en Calderón: una aproximación», en P. Calderón de la Barca, *La banda y la flor*, Madrid/ Frankfurt, Iberoamericana/ Vervuert, pp. 32-49.
- [2017a]: «En los albores del teatro barroco: Torres Naharro y su comedia “a fantasía”», en F. B. Pedraza, R. González Cañal y E. Marcello (eds.): *El teatro en tiempos de Isabel y Juana (1474-1517): XXXIX Jornadas de teatro clásico (Almagro, 12, 13 y 14 de julio de 2016)*, Cuenca, Universidad de Castilla-La Mancha, pp. 215-230.
- [2017b]: «De la comedia “a fantasía” a la comedia palatina: *Aquilana* de Bartolomé de Torres Naharro como modelo dramático», *Bulletin of Spanish Studies*, 94.4, pp. 595-613.
- DOMÍNGUEZ MATITO, Francisco [2010]: «Prólogo» de *Lo que puede la aprensión*, en *Comedias de Agustín Moreto. Primera parte de comedias, IV*, ed. J. Rubiera,

- A. Madroñal, F. Sáez Raposo, M. Pannarale y F. Domínguez Matito, Kassel, Reichenberger, pp. 399-417.
- FLORIT, Francisco [2000]: «*El vergonzoso en palacio*: arquetipo de un género», en I. Arellano y B. Oteiza (eds.): *Varia lección de Tirso de Molina*, Pamplona, Instituto de Estudios Indianos, pp. 65-83.
- GALAR, Eva [2005]: «La comedia palatina», en *El pretendiente al revés y Del enemigo, el primer consejo (dos comedias palatinas)* de Tirso de Molina, Pamplona/ Madrid, Universidad de Navarra/ Revista *Estudios*, pp. 13-31.
- GUTIÉRREZ GIL, Alberto [2015]: *La comedia palatina en Francisco Rojas Zorrilla*, Tesis doctoral, Ciudad Real, Universidad de Castilla-La Mancha.
- GUTIÉRREZ GIL, Alberto, y Rafael GONZÁLEZ CAÑAL [2015]: «Las comedias palatinas de Rojas Zorrilla y Enrique Gómez», en M. Zugasti (coord.): *La comedia palatina del Siglo de Oro, Cuadernos de Teatro Clásico*, núm. 31, Madrid, Compañía Nacional de Teatro Clásico, pp. 231-255.
- HUERTA CALVO, Javier [2002]: «Disfraz», en F. P. Casa, L. García Lorenzo y G. Vega García-Luengos (dirs.): *Diccionario de la comedia del Siglo de Oro*, Madrid, Castalia, pp. 107-109.
- INSÚA, Mariela [2005]: «Aspectos del poder en la comedia palatina de Mira de Amescua», en C. Mata y M. Zugasti (eds.): *Actas del Congreso «El Siglo de Oro en el nuevo milenio»*, tomo I, Pamplona, Eunsu, pp. 899-910.
- LOBATO, María Luisa [2011]: «Máscaras en el teatro español del Siglo de Oro: una muestra en cuatro comedias de Calderón», en M. L. Lobato (coord.): *Máscaras y juegos de identidad en el teatro español del Siglo de Oro*, Madrid, Visor, pp. 333-349.
- [2015]: «Moreto y la comedia palatina», en M. Zugasti (coord.): *La comedia palatina del Siglo de Oro, Cuadernos de Teatro Clásico*, núm. 31, Madrid, Compañía Nacional de Teatro Clásico, pp. 209-230.
- MORETO, Agustín [2010]: *Lo que puede la aprensión*, en *Comedias de Agustín Moreto. Primera parte de comedias, IV*, ed. J. Rubiera, A. Madroñal, F. Sáez Raposo, M. Pannarale y F. Domínguez Matito, Kassel, Reichenberger, pp. 399-590.
- OJEDA CALVO, María del Valle [1996]: «*El palacio confuso*, de Mira de Amescua, a la luz de otras comedias palatinas», en A. de la Granja y J. A. Martínez Berbel (eds.): *Mira de Amescua en candelero: Actas del congreso internacional sobre Mira de Amescua y el teatro español del siglo XVII (Granada, 27-30 de octubre de 1994)*, tomo. I, Granada, Universidad de Granada, pp. 473-483.
- OLEZA, Joan [1986]: «La propuesta teatral del primer Lope de Vega», en J. L. Canet (ed.): *Teatro y prácticas escénicas, II: la Comedia*, Londres, Tamesis, pp. 251-308.

- [1997]: «La comedia y la tragedia palatinas: modalidades del *Arte nuevo*», *Edad de Oro*, 16, pp. 235-251.
- [2003]: «El Lope de los últimos años y la materia palatina», *Criticón*, núms. 87-88-89, pp. 603-620.
- OLEZA, Joan, y Fausta ANTONUCCI [2013]: «La arquitectura de géneros en la *Comedia nueva*: diversidad y transformaciones», *Rilce*, 29.3, pp. 689-741.
- RODRÍGUEZ GARCÍA, Eva [2015]: «El género palatino en Lope de Vega», en M. Zugasti (coord.): *La comedia palatina del Siglo de Oro, Cuadernos de Teatro Clásico*, núm. 31, Madrid, Compañía Nacional de Teatro Clásico, pp. 119-144.
- SÁEZ RAPOSO, Francisco [2011]: «Moreto y los juegos de identidad», en M. L. Lobato (coord.): *Máscaras y juegos de identidad en el teatro español del Siglo de Oro*, Madrid, Visor, pp. 365-385.
- VÁZQUEZ, Luis [2003]: «*El burlador de Sevilla y convidado de piedra* como comedia palatina», en E. Galar y B. Oteiza (eds.): *El sustento de los discretos: la dramaturgia áulica de Tirso de Molina*, Pamplona, GRISO-Universidad de Navarra, pp.125-147.
- VITSE, Marc [1990]: *Éléments pour une théorie du théâtre espagnol du XVIIe siècle*. Toulouse, Presses Universitaires du Mirail/ France-Ibérie Recherche.
- WARDROPPER, Bruce W. [1978]: «La comedia española del Siglo de Oro», en E. Olson y B. W. Wardropper: *Teoría de la comedia. La comedia española del Siglo de Oro*, Barcelona, Ariel, pp. 183-242.
- WEBER DE KURLAT, Frida [1975]: «*El perro del hortelano*, comedia palatina», *Nueva Revista de Filología Hispánica*, 24, pp. 339-363.
- [1977]: «Hacia una sistematización de los tipos de comedias de Lope de Vega», en F. López, J. Pérez, N. Salomon y M. Chevalier (coords.): *Actas del Quinto Congreso Internacional de Hispanistas*, Burdeos, Université de Bordeaux, pp. 867-871.
- ZUGASTI, Miguel [2003]: «Comedia palatina cómica y comedia palatina seria en el Siglo de Oro», en E. Galar y B. Oteiza (eds.): *El sustento de los discretos: la dramaturgia áulica de Tirso de Molina*, Pamplona, GRISO-Universidad de Navarra, pp. 159-185.
- [2015a]: «Deslinde de un género dramático mayor: comedia palatina cómica y comedia palatina seria en el Siglo de Oro», en M. Zugasti (coord.): *La comedia palatina del Siglo de Oro, Cuadernos de Teatro Clásico*, núm. 31, Madrid, Compañía Nacional de Teatro Clásico, pp. 65-102.
- [2015b]: «A vueltas con el género de *La vida es sueño*: comedia palatina seria», en M. Zugasti (coord.): *La comedia palatina del Siglo de Oro, Cuadernos de Teatro Clásico*, núm. 31, Madrid, Compañía Nacional de Teatro Clásico, pp. 257-296.
- [2017]: «Luis Vélez de Guevara y la comedia palatina», *Criticón*, 129, pp. 41-68.

## HUMOR Y COMICIDAD EN EL TEATRO BREVE DE MORETO\*

Abraham Madroñal

---

UNIVERSIDAD DE GINEBRA

### PRELIMINAR

Como podría señalar una sentencia del sabio Pero Grullo, humor es todo aquello que nos hace reír y, por supuesto, desde siempre lo que hace reír se ha relacionado con lo cómico, y especialmente con la torpeza y deformidad, es decir, con lo ridículo y deforme, lo cual permite colocarse al espectador en una posición de superioridad con respecto a lo que ve en la escena, particularmente en lo relativo al teatro breve. Pero, como también es sabido, la comicidad no es siempre la misma ni es igual en todas las circunstancias, sino que cambia y evoluciona y depende de múltiples factores, tanto geográficos como de otro tipo, entre los que sobresale la situación. Así pues, aquí trataremos de la forma de conseguir la risa en los entremeses, es decir, en qué consiste la comicidad en las piezas breves de Moreto.

Hay algunas características comunes que nos permiten considerar así, en abstracto, el concepto de la comicidad en los entremeses: es una comicidad burda, grotesca o paródica, claramente burlesca y a veces también satírica, frontera está bien deslindada

---

\* Este trabajo se inscribe en el marco del proyecto *Entremezes ibéricos: inventariação, edição e estudo*, que coordino con José Camões (Fundação para a Ciência e a Tecnologia de Portugal. Proyecto PTDC/LLT-LES/32366/2017).

por Arellano [2006]. Por otra parte, es una comicidad urgente, porque el entremés no puede andarse con florituras frente a la comedia; es como el cuento en comparación con la novela: si no atrapa al lector en sus primeras líneas, está perdido. Por ello, como dice Asensio [1971: 16-17], es normal la «concentración cómica» de la pieza breve y el triunfo de lo jocoso o lo burlesco, «sin pretensiones morales, sin otra mira que el deleite».

Y podría dar la impresión de que la risa se mantiene inalterable en el teatro cómico, desde los clásicos griegos a los españoles del Siglo de Oro y que el género que por antonomasia representa la risa, es decir, la pieza cómica breve, sigue utilizando los mismos procedimientos para conseguirla; pero no es así. En los pasos de Lope de Rueda, por ejemplo, la risa se obtiene mediante la burla de un tipo (negra, rufián, bobo, vizcaíno, nos dice Cervantes, porque todas estas figuras hacía con propiedad el tal Lope). La risa estaba, pues, más cercana a la caricatura de uno de estos tipos que a la propia acción, aunque es cierto que también se conseguía con situaciones cómicas o ridículas, como la del famoso *Paso de las aceitunas*. Los entremesistas posteriores, los de finales del XVI, que no son muchos ni muy conocidos, utilizan el entremés también para conseguir la risa, no exenta a veces de la sátira.

En general, muchas veces la comicidad reside en las acciones, en los palos, golpes y caídas. Los entremeses acaban en aporreamiento, hasta la llegada de Quiñones, que los suele terminar en baile. Antonio Hurtado de Mendoza a principios del siglo XVII propone otros tipos de entremeses, como el de desfile de personajes extravagantes: tipos cortesanos que se caracterizan por tener una manía exagerada, que desfilan delante de un juez que no es otro que el sentido común. Los entremeses van variando la manera de conseguir la risa: unas veces es la estructura de desfile, otras la de acción. Con la llegada de Quiñones y otros, también se pone de moda el protagonista del hampa, surge así la jácara representada y la gente se ríe de un lenguaje germanesco que cada vez deja de ser menos jergal, porque lo conocía todo el mundo. Y todavía en la segunda mitad del XVII se va imponiendo la pieza de desfile de tipos vestidos estrafalariamente, con lo que el género de la mojiganga se va poniendo de moda. Los tipos de entremeses se multiplican también, hasta el punto de que los podemos calificar por subgéneros, muchas veces basados en personajes típicos o en temas que se repiten: hay entremeses de venta, de ronda, de alcaldes, de sacristanes, de casamientos, de figurón, de ladrones, de desfile de cortesanos, de burla propiamente dicha, etc.

Tanto el género como la circunstancia de la representación determinan una comicidad diferente. Dicho de otra manera, Juan Rana no se permite las mismas bromas cuando tiene como espectador al rey que cuando está en los corrales, como parece obvio. Y Moreto es sobre todo un autor que escribe para Palacio en la segunda mitad

del XVII. Por otra parte, las circunstancias de la representación también condicionan: pensemos en un entremés en prosa de Cervantes, quizá el mejor, *El retablo de las maravillas*, donde para ver el retablo hay que ser cristiano viejo e hijo del padre de cada uno. Parece un disparo a la línea de flotación de una sociedad como la española, que se basa en los prejuicios de casta y en la limpieza de sangre; desde luego hoy lo leemos como una sátira y una crítica a ese sistema de valores. Claro que provoca el humor, pero un humor amargo, con un regusto final que nos hace pensar en la injusticia de esa sociedad. Pues bien, ese entremés se imprime en 1615 y unos pocos años después, hacia 1630, Quiñones escribe otro entremés también titulado *El retablo de las maravillas*, esta vez en verso, y cambiando algo fundamental: para ver el retablo basta con no tener alguna desigualdad en el cabello, es decir, basta con no ser cornudo. Fijémonos cómo algo que se podría entender como una crítica a la sociedad del momento se convierte en otra cosa mucho más cómica e intrascendente, de lo que todo el mundo se puede reír. Ganamos en comicidad, pero el entremés pierde una de sus características se podría decir que fundacionales: el ampararse en la risa para criticar algunos defectos de la sociedad de su tiempo. Pérez de León [2005: 85] ha escrito que el paso de la prosa al verso pudo tener también esta consecuencia. Pero quizá tanto o más importante es que la pieza breve dejara de ser un producto concebido para el pueblo y se pusiera de moda entre las clases privilegiadas.

Pero queremos referirnos en concreto a los entremeses de Moreto. Y una de las características destacables del autor es la mayor comicidad en sus comedias con respecto a dramaturgos anteriores como Lope, y ello se echa de ver en las adaptaciones que hace de sus obras, la llamada «brava mina» de Moreto. Ejemplo *¿De cuándo acá nos vino? y De fuera vendrá* [Moreto, 2010]. En efecto, en esta comedia los personajes son absolutamente farsescos y entremesiles: desde la vieja viuda que no quiere que se case su sobrina doncella, hasta que no se le propongan primero matrimonio a ella y que piensa que «Venus fue con ella una fregona» [Moreto, 2010: 4], hasta el alférez Aguirre, mentiroso compulsivo, capaz de decir que mató a un turco en la batalla de Gerona y le cercenó la cabeza, con el turbante puesto «y volando por el aire/ iba con tanta pujanza/ que en Guadarrama paró» [Moreto, 2010: 12] o los diferentes pretendientes de la doncella, a cual más maniático y figuronesco.

Por si fuera poco, Moreto es el máximo cultivador de la llamada «comedia de figurón», cuyo papel protagonista, el de don Diego en la comedia que da título, no puede ser más cómico ni más entremesil, como después intentaré mostrar a propósito de sus derivaciones en el teatro breve [Madroñal, 2014]. Los figurones de entremés son un producto importante y tienen numerosos ejemplos entre las obras cómicas breves, como



puede ser por ejemplo *Don Guindo* de Solís o *El marqués de Fuenlabrada*, de Quiñones. Esto no lleva a un aspecto capital, como es lo cómico en el entremés.

Es muy curioso que Moreto no cultive algunos de los entremeses más cómicos, como el de sacristanes, que era uno de los subgéneros típicos en las fiestas del corpus para complementar a los autos. Es cierto que en *Parnaso nuevo*, una recopilación entremesil de 1670, se le atribuye una pieza titulada precisamente *Los sacristanes burlados*, que los editores antiguos vienen editando como obra de Moreto, cuando en realidad es una obra representada en 1633, que también se nos conserva en un manuscrito de ese año atribuido a Quiñones de Benavente, su verdadero autor (entre otras cosas porque Moreto era un mozalbate en esa fecha y no se había manifestado como dramaturgo) [Madroñal, 1994-1995]. En la pieza ocurre lo de siempre, que los sacristanes Talega y Monillo pretenden a las dos hijas de un vejete y compiten ridículamente para que se las dé como mujeres. En suma, la comicidad grotesca propia de Quiñones en este tipo de obritas, que Moreto no cultivó, a pesar de que tenía la risa asegurada sobre todo por los asedios amorosos a criadas, los latines macarrónicos y las poesías disparatadas que solían endilgar estos sacristanes a sus enamoradas.

#### HUMOR Y COMICIDAD EN LOS ENTREMESSES MORETIANOS

Don Agustín es un autor bien dotado para la comicidad y el humor, es uno de los grandes entremesistas del tiempo posterior a Benavente, es decir, de la segunda mitad del XVII, cuando nuestro autor tiene que competir con Calderón, Solís o Cáncer, entre otros grandes autores. Su producción se compone de buen número de loas, bailes y entremeses, curiosamente no de jácaras ni casi de mojigangas, a pesar de que en su tiempo estaban absolutamente de moda. Hasta treinta y seis piezas edita María Luisa Lobato [2003] en la edición crítica de su teatro, cantidad respetable, aun cuando no se pueda comparar con la producción de otros entremesistas como Quiñones, de quien se nos conservan ciento cincuenta, probablemente una pequeña parte de las que compusiera (unas novecientas, según Tirso). Muchas de esas piezas moretianas tienen carácter cortesano y se pusieron en escena delante de la familia real.

Como se sabe, la tradición académica señala que fue Benavente el primero en terminar en baile los entremeses, cuando los antiguos acababan en palos. Una forma distinta, sin duda, de procurar la comicidad: mucho más basada en la gestualidad y el aporreamiento en el pasado, que en la vistosidad y la alegría de los bailes. Los entremesistas posteriores a él reproducen este nuevo orden de cosas en la pieza breve. Y Moreto



es experto, sin duda, en el llamado entremés de burlas una de las cinco tipologías entremesiles según Huerta Calvo [1999], que es aquella en que un personaje avisado se burla de otro grupo de personajes tontos, un poco al estilo de lo que ocurre en el ya citado entremés cervantino *El retablo de las maravillas*. Y es verdad que las burlas moretianas son muy cómicas, porque el autor sabe emplear a la perfección los recursos que provocan la risa, como se ve por ejemplo en *El hambriento* (h.1658-1662), típico entremés de burlas, en que un estudiante se mofa de tres mujeres que quieren entretenerle porque pretenden quedarse con la merienda que lleva un esportillero.

Ya lo había experimentado en sus comedias. Así, en la jornada primera de *El desdén, con el desdén* el gracioso Polilla se disfraza de médico ridículo, se expresa con unos latines bárbaros y disparata, como lo haría cualquier gracioso de entremés. Su remedio para curar es el ungüento blanco, es decir, la plata. Otro ejemplo de comicidad entremesil en obras extensas lo encontramos en *La fuerza de la ley*, donde los graciosos Irene y Gregüesco se lanzan sonetos disparatados, tal y como sucede frecuente en los entremeses en la competencia entre sacristanes. De la misma forma, la escena entre Franco y Dato de la jornada primera de *San Franco de Sena* recuerda a un entremés porque se murmura de diferentes tipos: una vieja, un abogado, un borracho y porque termina con la intervención de unos músicos, como si de un entremés de verdad se tratara. En definitiva:

Son nuevas formas de comicidad las que aparecen en estas obras y en Moreto en particular, más cercanas a la comicidad de los entremeses, quizá por las razones que hemos ido enumerando que afectan a la propia idiosincrasia de estas piezas, a la intervención de graciosos de entremés o al deseo de los dramaturgos de introducir pequeñas acciones entremesiles en sus comedias para dar variedad y aportar rasgos de humor suplementarios. Acaso también evidencian nuevos gustos del espectador barroco. [Madroñal, 2013: 765]

Y en lo que atañe a los entremeses específicamente, Moreto repite toda una serie de procedimientos para conseguir el humor, como por ejemplo, la utilización de lo metaliterario y lo metateatral. Don Agustín maneja muy bien todo lo que tiene que ver con ello, en particular, con el recurso del teatro dentro del teatro, como se aprecia por ejemplo en su entremés *El poeta* (a. 1637), uno de los primeros de su producción. En él, un estudiante que dice ser poeta quiere burlar a una compañía de comediantes, porque considera que eso mismo hacen ellos con su público. Se dirige a donde ensayan y les dice haber compuesto una comedia titulada *La Zacateca*, donde salen dos mil indios y un cacique, y otra que se llama *La barahúnda*, en que aparecen todos los animales del

arca de Noé. Todo es disparatado, como el romancillo que se tardaba diez días en decirlo y era todo de esdrújulos [Moreto, 2003: 270]. También se aprecia en el palaciego *Entremés de las fiestas de palacio* (1658), representado con motivo de la salida de la reina a misa, en el que un alcalde busca hacer fiestas para celebrar el nacimiento del príncipe. En realidad, nos encontramos ante una mojiganga en que aparecen vestidos con su propio traje Galicia, la India, Italia y Angola.

Pero el mejor de todos ellos, según mi opinión, es el titulado *El vestuario* (1661), que presenta la novedad de referir lo que pasa dentro del vestuario de los cómicos: sus prisas, sus nervios, los olvidos, etc. El ritmo es tan frenético como el de un día de estreno. También presenta cómo los actores quieren quitar versos a la obra, con lo que provocan la desesperación del poeta, que responde: «si quita esa copla me destruye» [Moreto, 2003: 558] y cosas por el estilo. Revela, sin duda, un buen conocimiento del teatro entre bastidores.

Moreto también consigue la comicidad intercalando romances burlescos o de disparates y con los disfraces, como por ejemplo en el *Baile de don Rodrigo y la Cava*, donde el viejo rey godo pretende a la doncella, que le despacha con versos como «Mira, Zaide que te aviso/ que no pases por mi calle». El rey se conforma con besarle la mano diciendo «Ya te gocé», como ocurría también en las comedias de disparates: unos disfrazados de moro prenden al rey, y todo se adereza con versos de romances burlescos y muchas veces chuscos. Es una minicomedia burlesca, como ocurre también con el *Baile de Lucrecia y Tarquino*. Como en el anterior, lo burlesco es disparatado y jocoso. Y así, cuando a Tarquino le atraviesan con un puñal dice «Ya estoy hecho un harnero» [Moreto, 2003: 371], es decir, con agujeros. Son ejemplos de virtuosismo barroco y de comicidad basada en la intercalación de versos de romances escritos para otra ocasión, pero que aquí se aprovechan a lo burlesco. Lo mismo en el *Baile del conde Claros*.

Pero la comicidad se consigue también con la gestualidad y el movimiento escénico, como muestran entremeses como *La Perendeca*, en que una buscona de este nombre mete a varios galanes en su casa, sin que el vejete enamorado que tiene se dé cuenta, hasta que les sorprende y ella hace que los galanes se disfracen. La comicidad se consigue precisamente por el disfraz y las posturas de los que se esconden. Así por ejemplo, un galán se pone de rodillas con la caldera metida en la cabeza, mientras los otros con martillos alzados fingen machacar en el hierro, como si se tratara del oficio de herrero. Más adelante, dice la acotación, «Pónense el barbero y el esportillero a gatas, una tabla atravesada encima, y en ella sentado el calderero con media tinaja dentro de la cabeza y un barreño de ceniza en los pies» [Moreto, 2003: 289], todo ello figurando un horno con su chimenea, y el Vejete hinca un asador en las tripas del calderero y sopla y llena de

ceniza a los demás; se prenden estopas para que eche humo la chimenea y se echa agua para apagar el fuego, que por supuesto cae en la cara de todos los que están haciendo esa figura. Un entremés muy parecido en su comicidad al titulado *Las nueces*, de Benavente, donde un vejete parte nueces encima de la cabeza de otro amante escondido, que se ha disfrazado de mesa. Encontramos en él otra constante en las obras cortas de Moreto, la referencia a obras literarias, pues en determinado momento se alude al «convidado de piedra» [Moreto, 2003: 291].

También sucede en *El reloj y los órganos* (a. 1664), que es una especie de comedia en miniatura en que unos sacristanes hacen el papel de reloj y de órganos con fuelles, mientras los otros les golpean, pero los sacristanes son dos mujeres disfrazadas; una de ellas dice: «soy casi licenciado por Getafe» y la otra «yo bachiller, casi por Vallecas». Quiteria dice: «Graduado estoy por Zacatecas/ en vísperas». Y cantan villancicos como los de verdad. Se diría más una parodia de este tipo de piezas, porque como he dicho, Moreto no suele cultivarlas.

La comicidad reside también en las figuras, como el valiente de mentira que aparece en el entremés *Alcolea* (1640). Un valiente de ese nombre, que se tiene que enfrentar a unos que están dando música y que parece muy valiente a ojos de los que le han contratado, cuando llega la hora de la verdad dice que no es momento y deja que repartan lindamente cintarazos y coces a quienes le han contratado para defenderlos. En el entremés se alude a los puntapiés y bofetadas que recibe Robledo, el que ha contratado al valiente, que acaba siendo llevado por la justicia por meterse en alborotos, mientras que Alcolea echa la culpa a lo claro que estaba la noche para no reñir o que al aguador que cocea a Robledo le tiene cariño como a un hijo y por eso no le embiste.

Parecido es *El cortacaras* (a. 1663), también representado ante la familia real. Otra pieza de valientes de mentira, donde Lorenzo quiere aprender a ser valiente con el maestro Rodrigo, para deslumbrar a su enamorada. El bobo Lorenzo hace reír por cuanto interpreta mal nombres como Rodamonte, que él cree que significa «rodar por el monte», llama *Julio Cerezas* a Julio César, etc. Pero al final, Lorenzo resulta ser más valiente que los supuestos valientes que acompañaban a Juana y consigue el amor de esta al darse cuenta.

En *La mariquita* (a. 1659) la figura burlada resulta ser el bobo (que es «más simple que Juan Rana»), al que varios personajes hacen creer que se ha casado. Resulta que el bobo es rico, por ser sobrino de un vejete adinerado. Algunas de las bromas tienen que ver con lo sexual y con la Iglesia, así cuando el vejete le dice que «la hija del letrado es linda moza», el necio responde: «Hanme dicho que el cura la retoza» [Moreto, 2003: 524]. Un poco más adelante le propone la hija del barbero, que también desprecia

porque «el barbero siempre está tocando» y «ella es fuerza que sepa las folías» [Moreto, 2003: 525]. La hija del alcalde tiene tres hijos, pero el bobo dice que no importa «si es doncella» [Moreto, 2003: 525]. Entonces unos hombres le dan la enhorabuena por haberse casado anoche con una mujer, la cual le dice que «adredemente/ he de parir tres hijos de repente:/ a Juanico, a Sanchico y a Marica/ y todos sacarán vuestra carica» [Moreto, 2003: 529] y el vejete entra en desesperación.

Otras veces Moreto consigue la comicidad mediante el disparate. Así, en *La burla de Pantoja y el doctor* (a. 1651) lo que plantean es el clásico engaño que un enamorado hace a un vejete para llevarse a su hija de casa y la comicidad recae en el complicado embrollo que el galán cuenta al viejo, que es abogado, para distraerle. La relación del problema que hace Guijarro al vejete es tan disparatada que el pobre hombre no es capaz de seguirle. Así empieza:

Señor mío yo casé  
con doña Aldonza Piporro  
[Moreto, 2003: 341]

Por supuesto, la comicidad reside también en los nombres, porque con esta doña Aldonza tuvo una hija llamada doña Anica Repollo, de la que se enamora un tal don Lucas Valentín, que la sacó de su casa, pero otro tal Guiterio Marco Antonio había probado primero el Repollo; y todavía tenía un tercer galán llamado Gilardo Modorro, cuyo nombre no deja lugar a la duda.

Ante tal acumulación de nombres ridículos y significativos, el pobre vejete le pide que vaya despacio e intenta sintetizar el problema:

Usted dice que don Lucas,  
don Guiterio y el Modorro  
son los tres opositores  
de este robado Repollo,  
¿no es así?  
[Moreto, 2003: 341]

Para mayor complicación Guijarro dice que quiere casarla con un Alberto Redondo, hijo del mismo Guiterio y primo hermano del otro. Cuando el vejete quiere poner algo de cordura y habla con su hija, descubre que era una treta para robarla y todo acaba en un baile.

Moreto participó también en su teatro breve de la comicidad asegurada de Juan Rana con algunas piezas compuestas para él, como *El retrato vivo* (a. 1657), en que Bernarda, la famosa pareja cómica del actor, le hace creer a Cosme Pérez que en realidad es una pintura dentro de un marco, mientras van desfilando sus galanes delante de él, como castigo del celoso. Todos los actores le maltratan y un pintor se acerca a retocarle la boca, que le ha quedado un poco grande. La comicidad en este caso reside en la propia figura de Cosme que no se atreve a gesticular por si se despinta, pero tiene hambre y pide de comer. Juan Rana y Bernarda vuelven a aparecer juntos en *El alcalde de Alcorcón* (1658, con motivo de la misa de parida de la reina). Aquí Cosme, nombrado alcalde de Alcorcón, tiene la misión de llevarle unos pucheros al príncipe recién nacido y se equivoca como rústico, es decir, utiliza la prevaricación lingüística. La comicidad reside en que Bernarda quiere enseñar a Juan cómo tiene que comportarse y hablar delante de los reyes, y este se maneja torpemente. Pero no hay aquí ni chistes sobre la sexualidad del personaje ni referencias al adulterio de Bernarda, como en otras piezas.

También *El ayo* (1662) comparte con los anteriores la presencia del famoso actor y la representación ante el rey. Se trata de que al famoso Cosme le han nombrado ayo del barón de Mala Testa y tiene que aconsejarle cómo escribir una carta o recibir a una visita. Y se podría decir que la comicidad se acerca a la del teatro del absurdo cuando dice Cosme que un caballero aguarda y no ha dicho su nombre, de modo que se trata de una visita impersonal. Entonces aconseja a dicha visita que se siente en una silla y no diga nada y después se marche. Exclama entonces el barón: «Gran cosa son las visitas impersonales» [Moreto, 2003: 608]. Al final, se celebra con una canción los años felices del cuarto planeta y se baila y canta en cuatro lenguas. Los remedios de Juan Rana son ridículos y propios del villano que es, aun cuando se ocupa de hacer de ayo.

Igualmente, el entremés *La loa de Juan Rana* (1662) aprovecha la figura del actor. Otra vez se trata de una fiesta en palacio en que Cosme se queja de que ha caído en el olvido, justo cuando le llaman y le retan a que represente seis papeles distintos, en que otros tantos actores se habían hecho famosos. Un espejo mágico le devuelve su figura transformada en otros actores como Escamilla o el galán Olmedo, y ello se aprovecha para parodiar los famosos versos de Lope: «El galán de la loa/ la flor de Olmedo» [Moreto, 2003: 622] o de Tirso: «El convidado de piedra parece» [622]. En esta pieza y de forma excepcional Moreto juega con la inclinación sexual del actor cuando exclama: «Que yo mismo no sopiese/ nunca que era hermafrodita» [Moreto, 2003: 623].

Buen número de piezas comparten el tema de los engaños de las mujeres, proponiendo como figura risible al cornudo y contento. Así en *Los galanes* (a. 1663), que presenta al marido cornudo que contrata a un valiente para que mate a los tres galanes

de su mujer, pero al final lo único que hace es disculparse por no enfrentarse a ninguno y solo reparte cintarazos a quien le había contratado. El cornudo confunde a Cipión con *gazapón*. El falso valiente se excusa diciendo que si no son cincuenta [los hombres], «con menos no hacemos nada» [Moreto, 2003: 643]. Algo parecido sucede con *Los cuatro galanes* (a. 1663), que repite el mismo tema. Aquí una cuñada denuncia a su hermano que su mujer tiene cuatro galanes y por preocuparse cosas de honra quiere que los mate con la espada. Uno de los galanes es zapatero y le convence diciendo que solo hay uno en el lugar y es mejor que mate a uno de los dos sastres, y así los demás, hasta que un baile remata la pieza.

Mujeres engañadoras como *Doña Esquina*, una pidona que engaña a su galán indiano y reparte los regalos de este con sus amigas. Cuando sale de casa a encontrarse con otros amantes, las amigas en vez de encubrirla se lo dicen todo al ingenuo galán, que le pide explicaciones, pero ella le tranquiliza diciendo que todo era una broma. También *El hijo de vecino* presenta otra vez a la buscona, don Esnefa, que tiene varios pretendientes, y a un tal don Blas, un pobre hijo de vecino, que solo puede regalarle dos perdices. Ella no quiere sujetarse a nadie, porque prefiere gozar de su libertad, como la protagonista de la comedia *Abre el ojo*, de Rojas. Cuando quiere salir para recibir los regalos de sus amantes, el pobre don Blas le pega dos bofetadas y con ello consigue enamorarla, diciendo haber descubierto «las grandes virtudes del torniscón» [Moreto, 2003: 433]. Algo parecido sucede en *La reliquia*, en que una mujer rica (con la que se casó estando preñada) golpea incluso a su marido, que aparece llorando en escena, y un vecino le da un palo con ese nombre, la reliquia, para que le dé esa medicina para amansarla. El pobre Gilote, que así se llama el marido, dice que los casamientos «como los muérganos son,/ que aunque los guarde su dueño,/ si uno los quiere tañer/ otro los sopla primero» [Moreto, 2003: 442-443]. A veces la comicidad se consigue con el chistecillo escatológico. Así el vecino le dice a Gilote que a su mujer se le caían «mil puntos/ a la desvergüenza», y el simple interpreta que esos puntos «que atrás le cairían los puntos/ y olerían muy mal» [Moreto, 2003: 444].

Como el anterior, *La campanilla* (h. 1661) es un entremés de magia, en el cual el objeto mágico, la campanilla tiene la virtud de parar la acción que está sucediendo entre dos personas. Un poco al estilo de la quevedesca *Hora de todos*. Así don Braulio, que es una especie de lindo don Diego, se está vistiendo con un sastre y no consiente arrugas se queda como en acción congelada. Y lo mismo ocurre con unos que iban a merendar, momento en que Escamilla aprovecha para llevarse el bocado a la boca, justamente cuando la campana tocada por Manuela se lo impide. En ese momento las otras figuras recuperan la acción que llevaban a cabo.

En *El aguador* (a. 1661) doña Estafa desprecia a don Desperdicio porque se muere por casar con un noble; pero don Maula propone un escarmiento: que es disfrazar a un aguador francés de mariscal. Al final, todo se descubre y se acaba este casamiento engañoso con un baile. Es curioso que el francés hable como si fuera asturiano, y así dice a la pregunta de la dama de si trae muchas joyas:

Esu es cosa que espantu:  
Cuarenta mil ratonerus  
Traigo de formas extrañus  
Y unce mil pares de fuellus  
[Moreto, 2003: 545].

Moreto escribe también varios entremeses de ladrones, como *Las brujas*, que termina con golpes. Aquí es un alcalde el que quiere terminar con unas brujas que amedrentan a su pueblo, pero en realidad las tales resultan ser tres ladrones que le roban, le desnudan y le embrujan, porque no hace sino repetir lo que ellas decían. El cura le quiere exorcizar, pero reparte golpes entre todos. El entremés es una clara imitación del de Quiñones dedicado también a estos personajes titulado *Las brujas fingidas*. Incluso el nombre de Tringitania, una bruja ladrona, se copia de la pieza del toledano. *Los gatillos* (c. 1661) es también un entremés de ladrones, que se aprovechan de un viejo. Intervine aquí mucho el léxico de germanía más propio de la jácara: *mosca*, ‘dinero’; *brujaca* ‘robo’. Y también otra constante en los textos breves de Moreto que es la intercalación de textos ajenos, en este caso de un romance de Quevedo, la «Matraca de las flores». Todo acaba al acusar a Escamilla de haberse quedado con un doblón, que llevaba en la boca para que no se lo robaran.

Hay algunas obritas en que la comicidad cambia ostensiblemente y se convierten casi en un ejemplo de crítica social, como *Las galeras de la honra*, que parece una pieza escrita para criticar justamente el punto de honor que obliga a las personas a batirse en duelo o a meterse monja, cuando los problemas se pueden solucionar de otra manera.

## CONCLUSIÓN

Luis Fernández Guerra [1950: xliii] primero y después María Luisa Lobato [2003] han defendido que el entremés *Las burlas de Pantoja y el doctor* es, en realidad, una pieza que se ha desgajado de la comedia *Las travesuras de Pantoja* atribuida a don



Agustín, aunque en algunos testimonios se atribuye a Antonio Enríquez Gómez<sup>1</sup>. Es decir, que se trata de una escena de enorme éxito cómico que se convierte en un entremés. Esto se debe justamente a la gran carga de comicidad del pasaje, que con muy pocos cambios se transforma en una pieza exenta de gran potencial, apta para representarse de forma aislada, siguiendo la estela de lo que decíamos al principio de las acciones entremesiles intercaladas en las comedias. Mañero Lozano [2017: 379] concluye, después de examinar la obra, que Moreto «no parece responsable de la función entremesil dada a una parte de su comedia».

Pero este no es un caso aislado entre los entremeses de Moreto, pero no se había advertido hasta hace poco [Madroñal, 2014]. En efecto, también tenemos el caso de un nuevo entremés hasta ahora no contemplado ni editado entre los de Moreto: el titulado *La condesa fregatriz*, que conocemos en una única impresión suelta del siglo XVIII, el cual es resultado de desgajar una escena de *El lindo don Diego* (1662). Justamente, cuando el gracioso Mosquito le dice a don Juan que ha pensado una traza para que no se cumpla el proyectado casamiento del figurón con doña Inés y para llevarla a cabo propone a la criada Beatriz para que se convierta en condesa (que se convertirá en la condesa fregatriz). Lo mismo sucede en el dicho entremés, que es un nuevo ejemplo de que determinadas escenas cómicas de las comedias son o pueden convertirse en auténticos entremeses y, como tal, se cambian muy pocas cosas (sobre todo, se suprime algún verso que no hacía al caso) y se remata como se remataría un entremés, con las consabido baile en seguidillas.

Como he detallado por extenso en el estudio y edición de la pieza [Madroñal, 2014], *La condesa fregatriz* comparte con *El lindo don Diego* más del 80% de sus versos; comparte también sus personajes (son protagonistas los graciosos Mosquito y Beatricilla) y solo cambia el nombre de uno (don Tello), cuyas palabras traslada al otro personaje presente en el entremés, don Juan. Es un típico entremés de casamiento engañoso, como el de *El aguador* que ya hemos visto, también relacionado con la comentada escena de *El lindo don Diego*. ¿Fue Moreto el autor de *La condesa fregatriz* también o fue un impresor, que —dándose cuenta de lo bien que funcionaba la escena y de su autonomía dentro de la comedia— decidió independizarla y someterla a las convenciones genéricas de la pieza breve (extensión determinada, reducción de personajes, presencia de baile final, etc.). Lo que está claro es que el entremés da cuenta del éxito de *El lindo don Diego* y del reconocimiento que su autor tenía como poeta cómico. Y a la vista de lo que ha ocurrido con *Las burlas de Pantoja y el doctor*, pensamos que aquí Moreto

---

<sup>1</sup> Mi amigo Rafael González Cañal me señala que por razones estilométricas es muy probable que la obra sea de Enríquez Gómez.



tampoco tuvo que ver con la extracción de esta pieza de la obra mayor que le da origen y, desde luego, que las cosas no sucedieron al revés, es decir, que el entremés no está en la génesis de la comedia.

Pero lo que sí es cierto es que nos encontramos ante una nueva pieza entremesil relacionada con Moreto, que a buen seguro se independizó de la comedia por la mucha comicidad que contenía dentro de una obra ya suficientemente cómica, que ha pasado a los anales del teatro español como paradigma del humor. Un buen ejemplo del humor y la comicidad de uno de nuestros grandes dramaturgos clásicos.

#### BIBLIOGRAFÍA

- ASENSIO, Eugenio [1971]: *Itinerario del entremés*, Madrid, Gredos, 2ª ed.
- ARELLANO, Ignacio [2006]: «Las máscaras de Demócrito: en torno a la risa en el Siglo de Oro», en Ignacio Arellano y Victoriano Roncero (eds.): *Demócrito áureo. Los códigos de la risa en el Siglo de Oro*, Sevilla, Renacimiento, pp. 329-359.
- BALBÍN, Rafael de [1954]: «Notas sobre el teatro menor de Moreto», en *Homenaje a Fritz Krüger*, Mendoza, Ministerio de Educación Nacional de Cuyo, pp. 601-612.
- CASTAÑEDA, James A. [1979]: «Una veta inexplorada de la «brava mina» de Moreto: su teatro menor», en *Studies in Honor of Gerald E. Wade*, Madrid, Porrúa Turanzas, pp. 35-48.
- FERNÁNDEZ GUERRA Y ORBE, Luis [1950]: «Discurso preliminar», en *Comedias escogidas de Agustín Moreto*, Madrid, Rivadeneira, pp. v-lv.
- HUERTA CALVO, Javier [1999]: *Antología del teatro breve español del siglo XVII*, Madrid, Biblioteca Nueva.
- KENNEDY, Ruth L. [1932]: *The dramatic art of Moreto*, Philadelphia, Smith College.
- LOBATO, María Luisa [1989]: «Cronología de loas, entremeses y bailes de Agustín Moreto», *Criticón*, 46, pp. 125-134.
- MADROÑAL, Abraham [1994-1995]: «*El entremés nuevo de los sacristanes*, una pieza manuscrita de Quiñones de Benavente erróneamente atribuida a Moreto», *Manuscr. Cao*, 6, pp. 37-55.
- [2013]: «Comicidad entremesil en comedias de algunos dramaturgos del Siglo de Oro», *Bulletin of Spanish Studies*, 90, pp. 751-765.
- [2014]: «De comedia a entremés: entre *El lindo don Diego* y *La condesa fregatriz*», en Carlos Mata Induráin (ed.): *Risa, comicidad y parodia en el teatro del Siglo de Oro*. *Hispania Felix*, 5, pp. 110-139.

- MAÑERO LOZANO, David [2017]: «*Las travesuras del valiente Pantoja* de Moreto. Deslindes ecdóticos y atribuciones de autoría a la luz de un nuevo testimonio», *Anagnórisis*, 16, pp. 357-383.
- MATA INDURÁIN, Carlos (ed.) [2014]: *Risa, comicidad y parodia en el teatro del Siglo de Oro*. *Hispania Felix*, 5.
- MORETO, Agustín [1950]: *Comedias escogidas*, ed. Luis Fernández Guerra y Orbe, Madrid, Rivadeneira.
- [2003]: *Loas, entremeses y bailes*, estudio y ed. María Luisa Lobato, Kassel, Reichenberger.
- [2010]: *De fuera vendrá*, ed. Delia Gavela, en *Primera parte de comedias* de Agustín Moreto, Kassel, Reichenberger, II, pp. 1-179. Accesible en línea: <http://www3.ubu.es/proteo/docs/Comedias/DeFueraVendra.pdf>
- [s.a.]: *El lindo don Diego*, ed. crítica de Francisco Sáez Raposo, en *Segunda parte de comedias* de Agustín Moreto. Accesible en línea: <http://www3.ubu.es/proteo/docs/Comedias/LindoDonDiego.pdf>
- PARKER, Jack H. [1972]: «Some aspects of Moreto's "teatro menor"», *Philological Quarterly*, 51, pp. 205-217.
- PÉREZ DE LEÓN, Vicente [2005]: *Tablas destempladas. Los entremeses de Cervantes a examen*, Alcalá de Henares, Centro de Estudios Cervantinos.

## **CUESTIONES MÉTRICAS**



ESTRUCTURAS SONORAS  
EN LA COMEDIA CÓMICA DE MORETO.  
REFLEXIONES A PARTIR DE  
*LO QUE PUEDE LA APRENSIÓN*

Simon Kroll

---

UNIVERSIDAD DE HEIDELBERG

INTRODUCCIÓN

La presente reflexión se basa en un proyecto que actualmente estoy llevando a cabo<sup>1</sup> y en el que trato de demostrar que el uso de las asonancias en la obra de Calderón tiene carga semántica. Al igual que Marín, Vitse, Ruano de la Haza, Antonucci y muchos otros han podido demostrar que los diferentes metros tienen funciones específicas, no da igual qué asonancia aparece en qué momento. Así como el cambio de metro puede causar un cambio de tono, las diferentes asonancias le confieren un tono específico a sus respectivos romances. Puesto que en el caso de Calderón ya he podido presentar algunos resultados, quiero explicar muy brevemente cómo he procedido ahí y comentar un ejemplo concreto, para poder entrar con esta base en el análisis de la obra *Lo que puede la aprensión*, de Agustín Moreto.

---

<sup>1</sup> Me refiero al proyecto *Calderón as a poet. The poetic structure of his plays*, financiado por la beca Erwin Schrödinger del FWF (Austrian Science Fund): J 3913-G23. Le agradezco sus comentarios y ayudas a Gerhard Poppenberg y a sus alumnos de su coloquio de doctorandos. Carmela Fischer me ayudó en la redacción estilística del texto.

## MÉTODO

Para estudiar un presunto *usus scribendi* en la elección de las asonancias de un autor como Calderón, he elaborado una base de datos de las rimas asonantes del dramaturgo madrileño. Por el momento se encuentra allí registrada más de dos tercios de toda su producción textual. En esta base de datos se describe cada ocurrencia de una asonancia con una serie de parámetros que vendrían a ser el título de la obra, su fecha de creación, lugar y extensión del romance, el espacio y tiempo dramático al que pertenece, los personajes que aparecen y un breve resumen de lo que ocurre en el pasaje. De esta manera he podido argumentar que asonancias basadas en *u* sirven casi exclusivamente para la creación de escenas de horror, miedo (emocional y religioso) e incluso de violencia física. Asonancias basadas en *o* se dan preferentemente en escenas graves, muchas veces en un momento decisivo, para la caracterización de la soberbia de un personaje. El propio demonio, Faetón, Semíramis, Aureliano, Enrique VIII serían algunos de los personajes con tiradas en *o*. Todos ellos comparten escenas claves que revelan su condición ambiciosa y todas estas se sirven de una asonancia basada en *o*.

Siguiendo el mismo método, he podido observar que la asonancia en *i* se da en gran medida en escenas de amor. Obviamente, el teatro de Calderón está poblado de pasiones y no siempre se habla en romance, y cuando lo hacen no siempre asuenan en *i*. No obstante, si un personaje suelta un monólogo en romance con vocal tónica en *i* es una señal clara que descubrirá un aspecto fundamental de su pasión amorosa. La *i* parece que opera como un marcador que establece una sonoridad específica que, si atendemos a Calderón, cabe como el famoso anillo al dedo para escenas de amor.

## UN EJEMPLO DE CALDERÓN

Por aportar solo un ejemplo podemos citar una escena de *El monstruo de los jardines*. En ella, vemos cómo el efecto de la *i* sostiene el carácter amoroso de la escena. Aquiles se encuentra en la isla, vestido de mujer y se hace llamar Astrea. Su madre Tetis quiere evitar que viaje con Ulises a Troya. Aquiles se enamora de Deidamia y quiere declararle su amor. En un monólogo largo en *-i* le revela la existencia de un joven que la quiere. Aquiles/ Astrea no puede pronunciar su nombre pero se propone señalarlo. Y responde Deidamia:

- DEIDAMIA. Mucho el aviso te estimo.  
Y porque podrá servir  
el conocerle de que  
no me haga acaso incurrir  
la ignorancia en los descuidos,  
ya de hablar o ya de oír,  
mira que te ruego, Astrea,  
y aun te mando desde aquí  
que en la primera ocasión  
que me lo puedas decir  
me digas quién es este hombre  
o me quejaré de ti.
- AQUILES. Por que veas si deseo  
obedecer y servir...  
(Amor, a mucho te atreves).
- DEIDAMIA. ¿En qué te suspendes, di?
- AQUILES. Desde aquí le puedes ver.
- DEIDAMIA. No veo a nadie desde aquí.
- AQUILES. Míralo bien, que sí ves.
- DEIDAMIA. Digo que en todo el jardín  
no estamos más que las dos  
solas.
- AQUILES. ¿Solas las dos?
- DEIDAMIA. Sí.
- AQUILES. Pues si tú dices que estamos  
solas, y yo que está aquí  
tu amante, bien fácil es  
la enigma de descubrir.
- [Calderón de la Barca, 2013: vv. 2104-2129]

La asonancia en *i* parece destacar cuál es la pareja: Aquiles y Deidamina: «Dí, aquí está en el jardín. Sí» (palabras rima de Calderón de la Barca, 2013: vv. 2219, 2221, 2223, 2225). La rima lo dice todo: Aquiles declara su pasión, únicamente la presencia de elementos visuales inhibe la revelación: la propia vestimenta femenina de Aquiles y la *deixis* frustrada por la azarosa aparición de Lidoro.

Aquiles espera que Deidamia entienda que se trata de él cuando explica que la persona que la ama está en el jardín. En ese momento aparece Lidoro y es lógico

que Deidamia crea que Aquiles/ Astrea haya hablado de Lidoro como pretendiente de Deidamia.

DEIDAMIA.       ¿Cómo?  
AQUILES.        Como entre las dos  
                      está.  
                      *Sale Lidoro.*  
                      *Llega por entre las dos a dar el memorial.*  
LIDORO.        Pues que permitís  
                      que en mis pretensiones hable...  
                      [Calderón de la Barca, 2013: vv. 2130-2132]

El hecho de que Lidoro se meta entre los dos queda también reforzado en el nivel formal del texto, pues ocupa justo en el momento de aparecer cinco (+1) sílabas de un verso comenzado por Aquiles. De manera que también el verso refleja este momento en el que Lidoro ocupa un espacio que en realidad no le pertenece.

Engaña el plano visual y frustra las intenciones de Aquiles. El plano auditivo, en cambio, lo ha dicho todo. Es la *-i* la que marca la pasión amorosa de Aquiles y la *-i* también la que deja claro cuál es la pareja amorosa verdadera. Ejemplos parecidos pueden encontrarse en obras como *La fiera, el rayo y la piedra*, *Psiquis y Cupido*, *Eco y Narciso*, y muchas otras. Veamos ahora la composición métrica en Moreto.

#### LAS ASONANCIAS EN *-i* EN *LO QUE PUEDE LA APRENSIÓN*

La polimetría de Moreto en cuanto a la frecuencia del romance es parecida a la de Calderón. Si revisamos los esquemas métricos de las espléndidas publicaciones del equipo Proteo, se evidencia que el romance en Moreto es, como en Calderón, el metro más frecuente, ocupando desde un 50% hasta un 70% de la estructura polimétrica de una obra [*vid.* Lobato, 2010; Briosos Santos, 2013, y Gavela, 2013]. Hay unas pocas excepciones que no vienen al caso. En el uso de las asonancias se nota que Moreto evita las más extremas. Asonancias en *u* son prácticamente inexistentes en su obra, y aquellas basadas en *o* tampoco son muy frecuentes.

Miremos el uso de las asonancias en *Lo que puede la aprensión* y en especial el de la rima asonante con vocal tónica en *-i*. La trama de la obra se corresponde a la de una obra cómica de enredo. Por un lado está Federico que quiere casar al duque de Milán, su sobrino, con la duquesa de Parma. Federico tiene una hija, Fenisa, que can-



ta extremadamente bien. El duque parece tener una condición de galán donjuanesco, por lo que Federico decide ocultarle la existencia de Fenisa. El duque de Milán, sin embargo, se enamora de la dama, tras solo oírla cantar [*vid.* Lobato, 2002]. Se enamora tanto que le pide a su primo, Carlos, hermano de Fenisa, que detenga a la duquesa de Parma que ya está por venir para casarse con él.

A partir de ahí la obra plantea diferentes conflictos en clave cómica sobre la concepción del amor en la tradición neoplatónica. El amor nace del oído o de la vista, o de la mente, como lo discute Ficino en su *De amore* [Ficino, 1984: 142]. Esta es una de las preocupaciones principales del monólogo Fenisa. A estas especulaciones sobre el origen del amor se añaden cuestiones de honor, celos e identificaciones equívocas, creando así enredos cómicos.

Analicemos ahora el plano sonoro con la perspectiva arriba expuesta: la hipótesis de que las asonancias podrían significar algo y que la asonancia en *-i* podría tener un papel especial a la hora de crear los momentos de pasiones amorosas.

La obra arranca con una tirada larga en romance en la que Fenisa describe su relación con el duque. Recordemos que este solo la oye y pide verla, dando claras muestras de estar muy enamorado de la dama que no se muestra. Dice Fenisa:

Crecía el oído a los ojos  
cada día el apetito,  
que no hay quien se envidie más  
que un sentido a otro sentido.  
Tanto se inflamó su pecho,  
que tal vez llegó a mi oído  
de su deseo amoroso  
el tercero de un suspiro.  
Mas yo, cuanto él más amante,  
más rebelde. ¡Qué dominio  
tan lisonjero en nosotras  
es ver los hombres rendidos!  
[Moreto, 2010: vv. 169-180].

Por el momento describe la pasión que tiene el duque por ella, causada por su voz. Pero a Fenisa no le basta el enamoramiento por la voz; quiere que el duque la ame después de la impresión de un trato directo; quiere que su imagen se impregne en la mente del duque [*vid.* Folger, 2002]. Le hace una prueba, dejándose ver por él, sin que este sepa que se trata de la dama de la voz encantadora:

Viome, pues, pero de verme  
resultó un desaire mío,  
porque en mí no hizo reparo;  
y aunque con los ojos fijos  
me vio, fue tan sin cuidado  
y pasó tan divertido,  
que pienso que no llevó  
memoria de haberme visto.

[Moreto, 2010: vv. 269-276]

No haber dejado rastro o impresión en la memoria del sujeto en cuestión es fatal para un concepto de amor neoplatónico. Mientras tanto se entera de los planes de casar al duque con la duquesa de Parma lo que finalmente despierta también su amor por Federico. Así se lamenta diciendo que todo

se ha convertido en delirio,  
en ansias y desconsuelos,  
penas, congojas, suspiros.  
Y aunque sé que en no arriesgarme  
del Duque al libre capricho  
he andado como discreta,  
tanto arrastra mi albedrío  
la envidia de verle ajeno,  
que, sin poder resistirlo,  
soy toda de mis pesares  
a pesar de mis avisos.

[Moreto, 2010: vv. 352-362]

De manera que este monólogo, a parte de las disertaciones sobre inclinación, apetito, amor, vista, oído y trato, introduce primero la pasión encendida del galán y termina mostrando la pasión que, en Fenisa, han encendido los celos.

El romance en *i-o* nos presenta dos pasiones y a la pareja que, tras varios equívocos y enredos, se casará al final. Muy parecido al uso que le da Calderón, la asonancia basada en *i* aparece en esta obra de Moreto como la letra idónea para la creación de una sonoridad específica del amor.

Es preciso resaltar que este romance de la primera jornada no solo muestra a la pareja Fenisa-duque en la relación de ella, sino que es también el metro en el que se realiza el primer encuentro representado de los dos. Es *narratio y actio* de la relación

Fenisa-duque. Como era de esperar, se trata de un encuentro exclusivamente auditivo, es decir que el duque acude al lugar donde suele cantar Fenisa. Como en otras ocasiones lo había hecho, efectivamente canta. ¿Y cómo rima en la copla cantada englobada en el romance en *i-o*?

FENISA

Por su perdida esperanza,  
perlas lloraba la niña;  
si perlas vierte, no es sólo  
su esperanza la perdida.

[Moreto, 2010: vv. 487-490]

«¿Hay más dulce acento/ para un alma?» [Moreto, 2010: vv. 493-494] se pregunta el duque. Seguro que la actriz tenía una voz encantadora y, desde luego, la copla se inserta en la bella «tradición estilística del amor cortés», como escribe Domínguez Matito en su espléndida edición de la obra [Moreto, 2010: 453]. Teniendo en cuenta el valor de las asonancias aquí defendido, la rima en *i-a* sería un elemento crucial para la creación de este dulce acento. La voz de Fenisa provoca fuertes resonancias en el duque, y su rima específica es fundamental para marcar el lirismo del pasaje y causar estas resonancias amorosas. La resonancia de la rima es la que mueve las almas al amor.

De manera que podemos decir que el plano sonoro de la obra anticipa la solución del conflicto, puesto que despliega delante del oyente en una relación y en una acción a una de las parejas de las bodas finales. Y todo esto asuena en una letra: en la *i*. «Afectos de amor divinos» (v. 516) concluye el duque.

Esta escena es interrumpida por la noticia de la llegada secreta de la duquesa de Parma. Recordamos: Carlos, el hermano de Fenisa, había ido a Parma para buscarla. El duque de Milán había mandado a demorarla durante su viaje, para no verse obligado a casarse con ella tan pronto. Carlos trae ahora la noticia de la llegada secreta de la duquesa, el duque se enfada y Carlos no comprende por qué. Todo esto se realiza en silvas y en octavas reales.

Cuando Carlos se queda a solas con Colmillo el texto cambia nuevamente al romance esta vez asonantado en *i-a*:

¡Qué es esto, válgame el cielo!  
Desde que la luz divina  
de la Duquesa miré,  
quedé sin alma y sin vida  
y esta pasión condenando,

que aunque es del alma, no es mía.  
Tan contra mi corazón  
están mis leales iras,  
que por sacármele he estado  
y hacerle luego ceniza.  
¿Si yo acaso arrebatado  
deste poder que me inclina,  
le di a entender con los ojos  
la llama que dentro ardía?  
¿si la alabé con afecto  
de amante?, ¿si mi desdicha  
lo publicó?, ¿si yo dije...?,  
¿si él lo entendió...?, ¿si sería...?,  
mas ¿qué ha de ser?, ¿qué discurro?  
Mi inclinación resistida  
no basta para tormento  
sin que otras dudas me aflijan,  
que propio es en un delito  
que encubre un alma al que mira,  
pensar que es cristal su pecho  
y por él se le registra.

[Moreto, 2010: vv. 671-696]

Carlos duda si puede declarar su amor, porque su situación social no le favorece para un casamiento con la duquesa. No obstante, tampoco lo imposibilita, como evidencia el final, pues se casa con ella. Siente lealtad hacia su primo, el duque de Milán, y por eso trata de encubrir su amor; con poco éxito, por cierto, puesto que a la primera ocasión de volver a ver a la duquesa se le declara.

Volviendo a nuestro tema, me parece obvio que no es arbitrario que el romance en el que se declara la segunda trama amorosa de la obra, la de Carlos y de la duquesa de Parma, sea también uno basado en *i*. La rima en *i-a* del pasaje avisa desde los primeros versos que él revelará su pasión.

## CONCLUSIONES

Naturalmente se trata de unas reflexiones partiendo de una obra de Calderón, y basándose tan solo en una obra de Moreto, lo que implica complicaciones metodo-

lógicas evidentes. En el caso de Calderón ya pude defender este uso semántico de las asonancias en otras ocasiones. En el caso de Moreto invito a que se preste más atención al tema, puesto que a primera vista su uso de las asonancias parece bastante más esquemático que el calderoniano. De manera que probablemente será más fácil identificar patrones generales en el uso moretiano de las asonancias.

Propongo, pues, con esta breve reflexión estudiar con más atención las asonancias de los romances teatrales, para lo que habrá que tener en cuenta, evidentemente, más obras de Moreto, la tradición mimética, el debate de Crátilo, la cuestión de la armonía universal, el debate de los sentidos y cuestiones psicolingüísticas, aspectos que en esta comunicación por cuestiones de tiempo ya no puedo tocar. Prestemos más oído a los versos del Siglo de Oro, porque ellos solían oír comedia, nosotros ilustrados ya solo oímos misa, si es que oímos algo.

#### BIBLIOGRAFÍA

- BRIOSO SANTOS, Héctor [2013]: «Ecolios a la métrica de Moreto y su comedia *El caballero*, entre S. G. Morley y R. L. Kennedy», *eHumanista*, 23, pp. 99-114.
- CALDERÓN DE LA BARCA, Pedro [2013]: *La dama y galán Aquiles (El monstruo de los jardines)*, ed. Tatiana Alvarado Teodorika, Madrid/Frankfurt, Iberoamericana/Vervuert.
- DOMÍNGUEZ MATITO, Francisco [2010]: «Introducción y notas a *Lo que puede la aprensión*», en *Primera parte de comedias, IV*, coord. Javier Rubiera, Kassel, Reichenberger, pp. 401-428.
- FICINO, Marsilio [1984]: *Über die Liebe oder Platons Gastmahl, lateinisch-deutsch*, Hamburg, Felix Meiner.
- FOLGER, Robert [2002]: *Images in Mind, Lovesickness, Spanish Sentimental Fiction and Don Quijote*, Chapel Hill, University of North Carolina.
- GAVELA GARCÍA, Delia [2013]: «La métrica y sus implicaciones técnicas en *el Bruto de Babilonia* respecto a la *Primera Parte* de Moreto», *eHumanista*, 23, pp. 143-160.
- KROLL, Simon [2017]: «Calderón como poeta. Sobre el uso de las humanidades digitales para el estudio métrico», en Rebeca Lázaro Niso (ed.): *Corpus y bases de datos para la investigación en Literatura*, Madrid, Cilengua-Fundación San Millán, pp. 65-76.
- LOBATO LÓPEZ, María Luisa [2010]: «*Verbum dicendi, verbum nuntiandi*: dramaturgo alerta a su público», *Teatro de palabras*, 4, pp. 139-157.

- [2002]: «El hechizo de la voz y la hermosura en el teatro de Calderón», en Ignacio Arellano (ed.): *Calderón 2000. Homenaje a Kurt Reichenberger en su 80 cumpleaños*, Kassel, Reichenberger, vol. 1, pp. 601-617.
- MORETO, Agustín, [2010]: *Lo que puede la aprensión*, ed. Francisco Domínguez Matito, en *Primera parte de comedias, IV*, coord. Javier Rubiera, Kassel, Reichenberger, pp. 429-590.

ESPACIO Y MÉTRICA  
EN LAS COMEDIAS DE AGUSTÍN MORETO:  
LOS CASOS DE *EL DESDÉN*, *CON EL DESDÉN*  
Y *DE FUERA VENDRÁ*\*

Debora Vaccari

---

SAPIENZA UNIVERSITÀ DI ROMA

0. Para mi propuesta de análisis del universo cómico de Moreto he elegido dos criterios relacionados entre sí, el de la construcción del espacio, por un lado, y, por el otro, el de la estructura métrica, ambos aplicados a dos obras del dramaturgo madrileño pertenecientes, como veremos, a dos géneros diferentes: *El desdén, con el desdén*, comedia palatina cómica, y *De fuera vendrá*, comedia de capa y espada del tipo de figurón. Pero veamos más de cerca estos dos criterios y cómo se vinculan el uno con el otro, empezando por el espacio. Debido a los límites de este análisis, he decidido dejar para otra ocasión el estudio de otro criterio de análisis, el temporal, cuya importancia a la hora de construir una comedia es evidente. Pero veamos más de cerca los dos criterios elegidos, espacio y métrica, y cómo se vinculan el uno con el otro, empezando por el espacio.

Primero: ¿*espacio* o *espacios*? Lo más correcto probablemente sea hablar de *espacios*, en plural, tal y como teoriza Rubiera en su todavía imprescindible ensayo de 2005, punto de inflexión en un largo debate sobre el tema, donde elabora —o, mejor dicho,

---

\* Este trabajo se enmarca en el proyecto de investigación *La obra dramática de Agustín Moreto. Edición y estudio de sus comedias IV: las comedias escritas en colaboración*, financiado por el Ministerio de Economía y Competitividad (Proyecto I+D Excelencia 2014, FFI2014-58570-P).

reelabora a partir de las teorías semiológicas de Bobes Naves [1987, 2001]— una terminología *espacial*, la siguiente:

- el espacio teatral («término que engloba todo lo referente a la espacialidad en el teatro» [Rubiera, 2005: 84]);
- el espacio escénico (el espacio real, concreto, en que se mueve el actor, dentro y fuera del escenario, delante del espectador u oculto al público);
- el espacio escenográfico (no solo el decorado o los accesorios escénicos, la música y el vestuario, sino también el *decorado verbal* creado mediante la palabra);
- el espacio lúdico («el espacio creado por el actor, por su presencia y sus desplazamientos, por su relación con el grupo, su *organización* en el escenario» [Pavis, 1990: 175]);
- y, finalmente, el espacio dramático («el espacio al cual se refiere el texto, espacio abstracto y que el lector o el espectador debe construir con su imaginación», a saber, la «escena imaginada», como la define acertadamente Rubiera [2005: 18]).

Por lo tanto, por ejemplo, el corral, que con el palacio representa uno de los espacios escénicos más importantes del teatro áureo, se convierte en espacio escenográfico a través del decorado verbal (acotaciones implícitas) y del no verbal (acotaciones explícitas): el resultado de este proceso es el espacio dramático, que se construye de acuerdo con las convenciones teatrales de la época, definidas a partir del *pacto escénico* vigente de forma tácita entre actores y espectadores y que hace posible la comunicación teatral [Breyer, 1968: 8]. En virtud del *pacto escénico*, pues, el público está capacitado para llenar los vacíos y los silencios inevitablemente presentes en la comunicación teatral, sobre todo si consideramos que un lugar como el corral se caracteriza por un espacio escénico muy ambiguo y versátil, por lo que actores y espectadores deben compartir un código tanto verbal como no verbal para garantizar la completa recepción del mensaje. Lo dicho hasta ahora hace que «cuatrocientos años después, el esfuerzo imaginativo del lector deba ser mucho mayor, porque en ocasiones carece de claves para interpretar y reconstruir mentalmente las acciones dramáticas en el espacio concebido en origen para la representación» [Rubiera, 2005: 12-13].

En esta perspectiva, pues, resulta imprescindible volver a situar la comedia nueva en el contexto histórico y material en que nació y se afirmó para poder reconstruir la puesta en escena, uno de los muchos eslabones que componen la compleja cadena que



lleva desde el *texto dramático* al *texto espectacular* [Bobes Naves, 1987: 12]: en efecto, en palabras de Pavis [1990: 363], la escenificación de una obra no es otra cosa que una *puesta en el espacio*, ya que «consiste en trasponer la escritura dramática del texto [...] en una escritura escénica. [...] Es, en suma, la transformación o —mejor dicho— la concretización del texto a través del actor y del espacio escénico, en una duración vivida por los espectadores».

En segundo lugar, también es preciso volver al *texto dramático* y a su organización métrica. Esto porque, como bien sabemos, la polimetría tiene tanto una función estructural como una función expresiva dentro de la comedia, tal y como el Fénix de los Ingenios ilustraba en sus archiconocidos versos del *Arte nuevo* dedicados al tema. La métrica, pues, en palabras de Vitse [2013], como «una aliada no supeditada» a los cambios espaciales: «la necesidad de introducir un cambio de lugar y el paso del tiempo era lo que propiciaba esta ruptura [la del cuadro] en la representación. Cuando reaparecía un actor en escena solía producirse una variación en la forma métrica utilizada, y el vestuario y otros elementos escenográficos (música, decorado, accesorios escénicos...) contribuían a situar de nuevo la acción» [Rubiera, 2005: 39]. Por esto, el punto de partida para este trabajo ha sido la segmentación de las comedias objeto de mi atención en unidades (llamadas *cuadros* por Ruano de la Haza [1994: 291-292] o *macrosecuencias* por el ya mencionado Vitse, aunque las dos cosas no son exactamente lo mismo, pero no voy a entrar aquí en el debate), cuya métrica, como veremos, se entrelaza estrechamente con la de los espacios en juego en los textos.

Con respecto al corpus objeto del presente estudio, he elegido dos comedias cómicas: una, *El desdén, con el desdén*, una de las obras más conocidas y representadas de Moreto y una de las más estudiadas; otra, *De fuera vendrá*, igual de amena pero menos famosa, quizás justamente por su carácter marcadamente cómico, algo que, como ha relevado Arellano [2002, 2017a, 2017b], dificulta su inclusión en el canon dramático. La primera, una comedia palatina cómica (es más, la única del madrileño, que prefería netamente las palatinas serias, según Lobato [2015]); la otra, una comedia de capa y espada, perteneciente al subgénero de la comedia de figurón [García Ruiz, 2002]. Ambas fueron incluidas en la *Primera parte*, cuyas doce piezas reunió personalmente el dramaturgo que luego se encargó también de pedir el privilegio para la impresión, que tuvo lugar, una vez cedido el volumen al mercader de libros Mateo de la Bastida, en 1654 en Madrid en el taller de Diego Díaz de la Carrera [Zugasti, 2008].

1. *EL DESDÉN, CON EL DESDÉN*

Punto de partida para el análisis de *El desdén* ha sido el artículo de Lobato «*Verbum dicendi, verbum nuntiandi*: el dramaturgo alerta a su público» de 2010. En él, la estudiosa presenta su propuesta de segmentación de la comedia y formula una serie de consideraciones a las que me referiré a menudo. Igualmente útil, a pesar de haberse publicado hace más de 30 años, ha sido la introducción a la edición de la obra de Sirera [en Moreto, 1987].

Según Lobato [en Moreto, 2008: 402], la composición de *El desdén* se remontaría a la segunda mitad de 1651 o muy al comienzo de 1652, mientras que su estreno corrió a cargo de la compañía de Gaspar Fernández de Valdés y Juan de Vivas, y tuvo lugar probablemente en la primavera de 1652; en todo caso fue antes del 25 de diciembre de 1653, cuando el mencionado autor Gaspar Fernández de Valdés otorgó testamento, lo que ocurrió poco antes de morir, ya que el 8 de enero de 1654 se pagaron los gastos de su funeral en la iglesia de San Sebastián de Madrid [Lobato, 2008: 26]. Unos meses después, el 10 de septiembre de 1654, la viuda de Gaspar Fernández, Damiana de Arias y Peñafiel, vendió el manuscrito de *El desdén*, junto con el de *La misma conciencia acusa*, *Antíoco y Seleuco* y *Trampa adelante*, al propio Moreto que quería imprimir las comedias en la parte que estaba preparando y que de hecho salió ese mismo año. De las noticias que tenemos, por lo tanto, no es posible averiguar si la obra se escribió para un espacio escénico como el corral o el palacio (esta hipótesis la defendió Rico en su edición de 1971), aunque es cierto que, durante el s. XVII y a comienzos del XVIII, se representó en ambos contextos (como consta en el *DICAT* y recoge Lobato [2008]).

El argumento de la comedia es de sobra conocido, y lo cito de la edición de Lobato [en Moreto, 2008: 403]:

Carlos, Conde de Urgel, pretende a la princesa Diana, conocida por ser muy esquiva al amor y al matrimonio, a pesar de que muchos príncipes han competido en «gala, brío y discreción» por lograr su correspondencia. Con la ayuda del gracioso Polilla, Carlos lleva a cabo la traza de fingir indiferencia ante la dama, lo que logra que ella se interese por él y acepte finalmente ser su esposa; de ahí, el título de la comedia: el desdén solo se vence con el desdén.

Con respecto a la versificación, la situación es la que da Lobato en su edición [en Moreto, 2008: 411-412]:

SINOPSIS DE LA VERSIFICACIÓN		
JORNADA PRIMERA		
<i>Versos</i>	<i>Estrofa</i>	<i>Núm. de versos</i>
1-64	redondillas	64
65-438	romance ( <i>i-a</i> )	374
439-546	sextetos (sexteto-lira en 439-444, 457-462 y 469-474; sexta rima en el resto)	108
547-738	redondillas (con romance <i>é</i> en 547-550, 563-566 y 643-646)	192
739-1056	romance ( <i>é-o</i> )	318
JORNADA SEGUNDA		
1057-1304	redondillas	258
1305-1384	quintillas	80
1385-1785	romance ( <i>é-a</i> ) (con romance hexasílabo <i>è-a</i> e <i>i-a</i> , y estribillo, en 1399-1403, 1420-1424, 1441-1445, 1456-1460, 1499-1503, 1520-1524 y 1533-1537)	401
1786-1826	silva (con romance <i>é</i> en 1801-1804,	41
1827-1988	romance ( <i>i-o</i> ) (con romance <i>é</i> en 1827-1830, 1881-1884 y 1895-1898)	162
JORNADA TERCERA		
1989-2070	tercetos encadenados	82
2071-2201	redondilla (con una copla en 2115-2119, romance <i>i-a</i> en 2128-2131 y 2170-2173, y décima en 2156-2165)	131
2202-2557	romance ( <i>é-o</i> )	356
2558-2571	soneto	14
2572-2631	décimas	60
2632-2845	romance ( <i>á-o</i> )	214
2846-2882	silva	37
2883-2934	romance ( <i>é</i> )	52

A partir del número de versos empleados, estos son los porcentajes de los diferentes metros en *El desdén*, que montan a 8:

RESUMEN DE LAS DIFERENTES FORMAS ESTRÓFICAS		
Romance	1877	63,9 %
Redondillas	635	21,6 %
Sextetos	108	3,7 %
Tercetos	82	2,8 %
Quintillas	80	2,7 %
Silva	78	2,7 %
Décimas	60	2 %
Soneto	14	0,5 %
Total	2934	99,9 %

Estas pautas compositivas son completamente coherentes con la versificación del resto de las comedias de la *Primera parte*, como ha aclarado Lobato [2010: 143]: «claro predominio de romances (57,1 de las comedias en que aparecen), seguidos de redondillas (28,3 %) y ya, a notable distancia, formas métricas como silva de pareados en la que predominan a veces de forma absoluta los endecasílabos —silva grave— (6.1 %), quintillas (5,4 %), tercetos (2,2 %) y otras variedades métricas en menor porcentaje». Asimismo, como es usual en Moreto, dos de las tres jornadas empiezan con redondillas: de hecho solo la tercera, que arranca con un diálogo entre los nobles pretendientes de Diana acerca de las tácticas a poner en marcha para conquistarla, presenta un comienzo en tercetos encadenados.

Ahora bien: de la sinopsis de la versificación sabemos que *El desdén* presenta 18 cambios métricos: 5 en la primera jornada, 5 en la segunda y 8 en la tercera. Sin embargo, si analizamos la comedia desde otro punto de vista, el de los espacios dramáticos en los que la acción se desarrolla, nos damos cuenta de que tenemos 5 *macroespacios*, como los define Sirera, o cuadros según la terminología de Ruano, cada uno de ellos marcado, por un lado, por un tablado que se queda vacío 4 veces a lo largo de la pieza, y, por otro, por un cambio métrico:

**Tabla 1**

JORNADA	CUADRO	VERSOS	CAMBIOS MÉTRICOS	ESPACIO DRAMÁTICO
<b>I</b>	1	1-546	Redondillas Sexta rima	Interior Palacio del Conde de Barcelona
	2	547-1055	Redondillas Romance <i>é-o</i>	Interior Palacio del Conde de Barcelona Aposentos de Diana
<b>II</b>	3	1056-1826	Redondillas Silva	Interior Palacio del Conde de Barcelona
	4	1827-1988	Romance <i>í-o</i>	Exterior Palacio del Conde de Barcelona Jardín
<b>III</b>	5	1989-2934	Tercetos encadenados Romance <i>é</i>	Interior Palacio del Conde de Barcelona

Antes de comentar la tabla, quería apuntar, aunque solo de pasada, a la gran diferencia entre la dramaturgia moretiana y la de Lope de Vega: una vez más, un estudio métrico-espacial confirma la depuración y la simplificación de la técnica teatral llevada a cabo por Moreto, ya señalada, por ejemplo, por Sirera [en Moreto, 1987: XXXVIII]: «Difícilmente puede concebirse una estructura temporal y espacial más alejada de la lopesca, [...] donde las mutaciones de tiempo y espacio llegan a ser casi mareantes en algún caso».

Volviendo a la Tabla 1, vemos como los espacios dramáticos de *El desdén* son exclusivamente interiores, todos localizados en el palacio del Conde de Barcelona, donde los personajes se encuentran y desencuentran continuamente: desde la sala inicial —donde se hallan los tres pretendientes con el padre de Diana—, a los aposentos privados de la propia protagonista —que allí se entretiene con sus damas escuchando música, y donde consigue introducirse Polilla disfrazado de médico con el nombre de Caniquí—, al jardín, único espacio al aire libre de la obra, abierto y cerrado a la vez.

La ausencia de espacios dramáticos exteriores en la pieza se explica desde el punto de vista simbólico: como remarca Stefano Arata [2000: 25] —con una consideración sobre las comedias de capa y espada aplicable también a nuestro caso—,

la protagonista femenina se debate siempre entre dos principios universales y aparentemente en contradicción, que podríamos denominar el *principio del honor* y el *principio del placer*. Estos dos polos tienen su proyección espacial en la contraposición entre interior y exterior, entre casa y calle, espacios contrapuestos y al mismo tiempo ambivalentes.

Si un personaje como Diana —*nomen omen*, «ça va sans dire»— renuncia voluntariamente al amor por un «honesto desdén» (v. 552), rechaza justamente ese *principio del placer* que triunfa en la calle, en el exterior, así que para ella no hay espacios fuera de la casa de su padre, que representa el *principio del honor*. Un espacio, pues, el del palacio del Conde de Barcelona en el que sí entran los tres pretendientes, pero a la vez un *principio del honor* en el que intentan penetrar sin mucho éxito, por lo menos hasta la llegada de Carlos.

Ahora bien: como he apuntado, el único espacio que de alguna forma sale de este esquema es el jardín, un lugar híbrido, a la vez exterior e interior [Lara Garrido, 2000a, 2000b; Zugasti, 2011a, 2011b]. El cuadro es el segundo de la segunda jornada, el cuarto de la pieza, y es el único en toda la comedia donde no hay cambios métricos (exceptuando los versos cantados, que son 12, y sobre los que volveré más adelante), ya que se desarrolla en unos 150 versos en romance *í-o*: Diana, picada por haber sido ignorada por Carlos en el sarao del cuadro anterior, le pide a Polilla/Caniquí que lleve al galán al jardín, donde sus damas y ella estarán cantando. Según ha planeado Diana, viéndola en ese espacio tan privado y escuchando su canto, Carlos no podrá hacer otra cosa que caer a sus pies. La «trampa» del jardín, pues, representa el culmen de la «batalla del desdén» entre los dos protagonistas, batalla que Diana, está clarísimo, ya va camino de perder, o ya ha perdido, como subraya Polilla: «Señores, ¡que estas *locuras*! ande haciendo una Princesa!» (vv. 1778-1779); «Mira si es *liviandad* de buen tamaño,/ y si está ya hartó *ciega*,/ pues esto hace y de mí a fiarlo llega» (vv. 1796-1798). La artimaña industriosa del jardín, por lo tanto, es una «locura», una «liviandad» y así la considera la propia Diana al reconocer que lo que está en juego, en realidad, es su honor: «Aunque arriesgue mi decoro,/ he de vencer sus desvíos» (vv. 1837-1838). Sí, porque para atraer a Carlos las damas y Diana empiezan a cantar como nuevas sirenas de homérica memoria. Al entrar en el jardín, la escena que se presenta delante del galán y de Polilla es

sumamente erótica: las doncellas están —como nos dice la acotación, una de las pocas presentes en la comedia— «en guardapiés y justillos» (v. 1826acot). Si consideramos que el guardapiés es un brial, un «género de vestido o traje, de que usan las mujeres, que se ciñe y ata por la cintura, y baja en redondo hasta los pies, cubriendo todo el medio cuerpo: [...] de ordinario se hace de telas finas: como son rasos, brocados de seda, oro o plata» (*Aut.*), y el justillo un «vestido interior ajustado al cuerpo a modo de jubón, de quien se diferencia en no tener mangas» (*Aut.*), es decir, que las damas se muestran, literalmente, en paños menores, entonces podemos entender fácilmente la exclamación del pobre Carlos que, en palabras de Polilla, se está derritiendo: «En aquel traje/ doméstico [Diana] es un hechizo» (vv. 1849-1850), y más adelante: «¿Para qué son los adornos/ donde hay sin ellos tal brío?» (vv. 1853-1854). Tanto es así que Polilla, con el fin de evitar que Carlos se derrumbe desmontando así su estrategia de desdén, le pone una daga en la cara para que no mire a Diana. Es el momento en que el espacio exterior más interior de la casa, el jardín, es violado por un hombre, y la dama protesta: «¿Cómo, atrevido,/ habéis entrado aquí dentro,/ sabiendo que en mi retiro/ estaba yo con mis damas?» (vv. 1948-1951). Finalmente, el empleo, por parte de Moreto, de un solo metro, el romance, a lo largo de todo este cuadro da extraordinaria unidad y fuerza simbólica a este “macroespacio” híbrido de *El desdén*.

Volviendo a la estructura general de la comedia, como ya Sirera [1987: XXXVII-XXXVIII] apuntaba en su edición, aparece clara la intención del dramaturgo madrileño de jugar con los espacios lúdicos creando una alternancia entre la esfera femenina presidida por Diana y la masculina dominada por Carlos (Tabla 2):

Tabla 2

JORNADA	CUADRO	ESPACIO DRAMÁTICO
I	1	Interior Palacio del Conde de Barcelona ⇒ <b>Espacio de CARLOS</b>
	2	Interior Palacio del Conde de Barcelona ⇒ <b>Espacio de DIANA</b> Aposentos de Diana
II	3	Interior Palacio del Conde de Barcelona ⇒ <b>Espacio de CARLOS</b>
	4	Exterior Palacio del Conde de Barcelona ⇒ <b>Espacio de DIANA</b> Jardín
III	5	Interior Palacio del Conde de Barcelona ⇒ <b>Espacio común</b>

«El espacio de Carlos es [...] *público*, abierto a todos, mientras que el de Diana es *privado*», afirma Sirera [en Moreto, 1987: XXXVIII], cuya lectura sigue siendo, en mi opinión, acertada. Un espacio privado, el de la dama, que se reduce progresivamente hasta la tercera jornada, donde su fracaso con respecto a la estrategia del desdén llevada a cabo por Carlos es significada a nivel escénico a través de la acotación del v. 2862, «Sale Diana al paño», pequeño residuo de su privacidad, que es el lugar en que le ha llevado «el loco desvarío/ de mi pasión».

Una última reflexión atañe a la música, empleada en 4 ocasiones en la comedia (Tabla 3):



**Tabla 3**  
La música en *El desdén, con el desdén*

JORNADA	VERSOS	ESTROFAS	PERSONAJES	ARGUMENTO
<b>I.2</b>	547-550 551-562 563-566 567-642 643-646	{Romance <i>é</i> – cantado} Redondillas {Romance <i>é</i> – cantado} Redondillas {Romance <i>é</i> – cantado}	Músicos Diana Cintia Laura Damas	Los músicos cantan el mito de Dafne y Apolo, lo que le agrada a Diana; luego se enfada con Cintia que habla de amor
<b>II.3</b>	1399-1403 1404-1419 1420-1424 1425-1440 1441-1445 1446-1455 1456-1460 1461-1498 1499-1503 1504-1519 1520-1524 1525-1532 1533-1537	{Romancillo <i>á-a</i> cantado} Romance <i>é-a</i> {Romancillo <i>á-a</i> cantado} Romance <i>é-a</i> {Romancillo <i>á-a</i> cantado} Romance <i>é-a</i> {Romancillo <i>á-a</i> cantado} Romance <i>é-a</i> {Romancillo <i>á-a</i> cantado} Romance <i>é-a</i> {Romancillo <i>á-a</i> cantado} Romance <i>é-a</i> {Romancillo <i>á-a</i> cantado}	Carlos Polilla Diana Cintia Laura [Fenisa] Príncipe de Bearne Don Gastón	Los músicos llaman al sarao cantando. Cada príncipe tiene que elegir una cinta que corresponde a una dama: el galán tiene que enamorar a la dama y ella favorecerle. Se junta Cintia con Bearne, Gastón con Fenisa, Laura con Polilla, Carlos con Diana. Todos danzan y se retiran de dos en dos, menos Diana y Carlos

II.3-4	1786-1800 1801-1804 1805-1826	Silva {Romance é cantado} Silva	Polilla Carlos	Polilla dice a Carlos lo que quiere hacer Diana; mientras hablan, empiezan a tocar y cantar <i>dentro</i> , en el jardín. Carlos no quiere ir, pero Polilla lo empuja
	TABLADO VACÍO			
	1827-1830 1831-1846	{Romance é cantado} Romance <i>í-o</i>	Diana Cintia Laura	Las damas cantan una copla y entran en el jardín, donde Diana espera a Carlos. Laura dice que le ha visto con Polilla/ Caniquí. Todas cantan
	1847-1880 1881-1884 1885-1894 1895-1898 1899-1960	Romance <i>í-o</i> {Romance é cantado} Romance <i>í-o</i> {Romance é cantado} Romance <i>í-o</i>	Diana Cintia Laura Polilla Carlos	Entran en el jardín Polilla y Carlos. Las damas vuelven a cantar, porque Carlos finge no escuchar y no hace caso de Diana, picada porque la ignora [escena dividida en 2 grupos: mujeres/ hombres]. Carlos le dice que no la había visto y se va

III.5	2128-2131	{Romance <i>í-a</i> cantado}	Polilla Diana Músicos	Diana entra con los músicos que cantan los amores de las parejas que se han formado y que van entrando, acompañadas por Carlos
	2132-2155	Redondillas		
	2156-2165	Décima		
	2166-2169	Redondillas		
	2170-2173	{Romance <i>í-a</i> cantado}		
	2174-2201	Redondillas		

Como se puede apreciar en la tabla, el metro que emplea Moreto para los versos cantados siempre es el romance, o su variante, el romancillo. Además, en todos los casos en los que aparece la música en escena se trata de formas englobadas [Vitse, 2007]: en el primer caso, la forma englobadora, aquella que sirve de marco, es la redondilla; en el segundo, el romance; en el tercero, la silva antes y el romance después; y en la cuarta, otra vez, la redondilla.

Como bien explica Sáez Raposo [2009: 103], «la música cantada no suele aparecer solo como un mero componente ornamental de la comedia, sino que ayuda su desarrollo argumental, aparece como su elemento temático clave y complementa la caracterización de algunos personajes». En *El desdén, con el desdén*, por ejemplo, el romance de Dafne cantado por los músicos funciona como una clave de interpretación de la naturaleza esquiva de Diana, que aparece por primera vez en escena en esta ocasión, además de preanunciar el sentido global de la comedia: «Poca o ninguna distancia/ hay de amar a agradecer,/ no agradezca la que quiere/ la vitoria del desdén» (vv. 563-565). En el segundo caso, se trata del acompañamiento del sarao organizado por los Carnavales que se están celebrando en Barcelona, sarao que alcanza su momento más espectacular con el juego de las cintas de colores que sirve para formar las parejas, y con una danza. Este contexto festivo está también detrás de la intervención de los músicos en la tercera jornada.

Pero sin duda el caso más interesante para nuestro análisis es, una vez más, el de los cuadros 3 y 4 de la comedia: si examinamos la tabla, se observa un desajuste entre métrica y criterio espacial. De hecho, en el tercer cuadro, probablemente en un ambiente del palacio del Conde de Barcelona colindante con el jardín, Polilla le cuenta a Carlos de la trampa que ha organizado Diana para seducirle, y lo hace empleando la silva. Mientras los dos están hablando, empiezan a tañer *dentro*, según nos informa la acotación del v. 1798, y poco después se oye cantar a las damas 4 versos de un romancillo. Carlos no quiere

entrar en el jardín pero finalmente Polilla «*Métele a empujones*» (v. 1826acot). El tablado se queda vacío y enseguida «*Salen Diana y todas las damas en guardapiés y justillos, cantando*» la misma copla que antes habían entonado *dentro*. El tablado se ha convertido en el jardín del palacio y las damas hablan utilizando el romance. Ahora bien: la música y el canto del romance representan un hilo que une los dos cuadros a pesar del salto métrico y sobre todo espacial (desde un lugar interior a uno exterior) que implica el tablado vacío. Como siempre en estos casos, el desajuste representa un momento clave en la obra, como es el del jardín.

## 2. *DE FUERA VENDRÁ*

Como ya he apuntado, también *De fuera* fue incluida por Moreto en su *Primera parte* de 1654. La pieza es una reescritura de otra comedia de capa y espada de Lope titulada *¿De cuándo acá nos vino?*, fechada por Delia Gavela [en Moreto, 2011: 5-8] entre 1612 y 1614. La misma estudiosa ha profundizado las relaciones textuales entre las dos obras y ha editado, en 2010, la comedia moretiana. Según la editora, a falta de una fecha exacta de redacción, es posible identificar unos indicios en los paratextos de la *Parte* y en algunos elementos internos a *De fuera* útiles para formular una hipótesis:

- 1º: la más temprana de las censuras eclesiásticas incluida entre los textos preliminares de la *Parte*, la firma fray Diego Niseno el 5 de julio de 1654;
- 2º: en la primera jornada se alude al «socorro de la ciudad de Girona, que tuvo lugar el 24 de septiembre de 1653, como un suceso reciente» [Gavela, en Moreto, 2011: 5]. La introducción de la referencia a Girona sería motivada por la dedicatoria de la *Parte* a Francisco Fernández de la Cueva, duque de Alburquerque, que había participado en las guerras catalanas contra Francia, y cuyo hermano, Gaspar de la Cueva, se cita entre los que alcanzaron la victoria en Girona (v. 219) [Lobato, 2009];
- 3º: «la puesta en escena más temprana de la que existen referencias data de noviembre de 1660, cuando Diego Osorio no pudo colocar carteles en el corral en donde representaba porque estaba “ensayando una comedia vieja que se intitula *De fuera vendrá*”» [Gavela, 2010: 5], por lo que la pieza moretiana ya llevaba varios años poniéndose en escena.

La composición de la comedia, por lo tanto, se remontaría a los últimos meses de 1653 o la primera mitad del año siguiente, fechas muy cercanas a la publicación de la *Primera parte*.

Paso a resumir el enrevesado argumento de la obra:

El alférez Aguirre y el capitán Lisardo se entretienen en las Gradass de San Felipe de Madrid, donde llega para ir a misa Francisca, acompañada por su criada Margarita y por su tía viuda Cecilia, que se encarga de vigilarla y no quita los ojos de ella. Aun así, la joven tiene a dos pretendientes: don Martín y el licenciado Celedón. Lisardo se queda prendado de Francisca, y poco después descubre que la tía de ella, Cecilia, es la destinataria de una carta de recomendación que le ha entregado el capitán Luis de Maldonado, con el que ha estado en Flandes, y que, por lo tanto, es el tío de Francisca. Con Aguirre modifica la carta para poderse alojar en casa de Cecilia, y lo consigue. Allí, Lisardo sigue cortejando a Francisca, pero se ve obligado a galantear también a su tía Cecilia para no ser descubierto. Esta quiere casarse con él, y cuando Lisardo le dice, mintiendo, que es hijo del capitán y por lo tanto su sobrino, Cecilia decide pedir una dispensa para seguir con sus planes de boda. Como futuro marido de la viuda, Lisardo empieza a mandar a todos los de la casa. A la vez, a escondidas, busca a un vicario para poder sacar a Francisca de la casa de su tía. De repente llega la noticia de que el capitán Maldonado también ha vuelto a Madrid, por lo que se van desvelando todas las mentiras de Lisardo. Maldonado, al enterarse de la doble promesa de matrimonio hecha por Lisardo a su sobrina Francisca y a su hermana Cecilia, quiere vengarse de él y lo reta a duelo; sin embargo, justo en ese momento llega el vicario con la cédula firmada por Francisca, con la que puede salir de la casa de su tía porque está oficialmente prometida a Lisardo. La comedia se cierra con las bodas de Cecilia con el licenciado Celedón, y de Francisca con Lisardo.

Por lo que atañe al género, ya he señalado que *De fuera* es una comedia de capa y espada, pero del subgénero de figurón. En esto representa una evolución con respecto a su hipotexto lopiano *¿De cuándo acá nos vino?*: como destaca Gavela [en Moreto, 2011: 5], la «libidinosa tía Cecilia [...] cumple los requisitos básicos del figurón: la autenticidad de sus defectos —envidia y crueldad contra su sobrina y rival, aspiración ridícula a un matrimonio desigual—, la crítica moral y social que conllevan, y la alteración de la función dramática que representa». Y la estudiosa añade: «esta modificación genérica sería inviable sin la simplificación argumental y estructural —operada gracias a la reducción de formas métricas y a la concentración espacio-temporal— a la que

Moreto somete al antecedente lopesco» [Gavela, 2007: 129]. En efecto, si examinamos la métrica de *De fuera vendrá*, la situación es la que da Gavela en su edición [en Moreto, 2011: 15]:

SINOPSIS DE LA VERSIFICACIÓN		
JORNADA PRIMERA		
<i>Versos</i>	<i>Estrofa</i>	<i>Núm. de versos</i>
1-170	Silva con predominio de pareados, minoría de versos heptasílabos (125, 127 y 142) y algunos versos sueltos (77, 118, 123, 128, 137 y 166)	170
171-673	Romance ( <i>a-a</i> )	503
674-789	Redondillas	116
790-900	Quintillas	111
901-995	Romance ( <i>i-o</i> )	96
JORNADA SEGUNDA		
996-1231	Redondillas	236
1232-1779	Romance ( <i>e-o</i> )	548
1780-1851	Silva con predominio de pareados, minoría de versos heptasílabos (1781) y sueltos (1794 y 1837)	72
1852-2034	Romance ( <i>a</i> )	183
JORNADA TERCERA		
2035-2226	Redondillas	192
2227-2552	Romance ( <i>e-a</i> )	326
2553-2624	Silva con predominio de pareados, minoría de versos heptasílabos (2579 y 2586) y sueltos (2583 y 2614)	72
2625-2760	Romance ( <i>a-o</i> )	136
2761-2980	Redondillas	219
2981-3042	Romance ( <i>a-a</i> )	62

A partir de dicha situación, estos son los porcentajes de cada una de las 4 diferentes formas métricas que aparecen en *De fuera* [Moreto, 2011: 16]:

RESUMEN DE LAS DIFERENTES FORMAS ESTRÓFICAS		
Romance	1854	60,7 %
Redondillas	763	25 %
Silva, con predominio de pareados	314	10,3 %
Quintillas	111	3,6 %
Total	3042	99,6 %

Solo 4 tipos de estrofas con respecto a las 8 que estructuran *El desdén*, y 15 cambios de metro respecto a los 18 de la comedia palatina recién examinada, señal, esta, de una ulterior simplificación compositiva por parte de Moreto, que aparece evidente si comparamos estos datos con las otras comedias de la *Primera parte* : de todas, *De fuera vendrá* es la que presenta el número inferior de tipos de estrofas, 4. Eso sí, se mantiene la preponderancia del romance (más del 60%), seguido de redondillas (un cuarto de los versos, el 25%), y, menos relevantes, silva (10,3%) y quintillas (3,6%). Una vez más, siguiendo una tendencia ya observada en *El desdén*, dos de las tres jornadas empiezan con redondillas: solo la primera arranca con una silva de 170 versos, quizás debido a la presencia del licenciado Celedón en la secuencia (las otras silvas de la comedia aparecen casi siempre en concomitancia con los parlamentos de este personaje secundario).

Decía que los cambios métricos son 15: 5 en la primera jornada, 4 en la segunda y 6 en la tercera. El tablado se queda vacío 5 veces (en rojo en la Tabla 4), de las que 2 coinciden con el cambio de jornada, y las otras 3 delinean los límites de sendos cuadros, que son 6 en toda la comedia.

**Tabla 4**

JORNADA	CUADRO	VERSOS	CAMBIOS MÉTRICOS	ESPACIO DRAMÁTICO
I	1	1-789	Silva Redondillas	Exterior Madrid - Gradas de San Felipe
	2	790-995	Quintillas Romance	Interior Casa de Cecilia

II	3	996-2034	Redondillas	Interior
			Romance	Casa de Cecilia
III	4	2035-2552	Redondillas	Interior
			Romance	Casa de Cecilia
	5	2553-2760	Silva	Exterior
			Romance	Madrid - Gradas de San Felipe
	6	2761-3042	Redondillas	Interior
			Romance	Casa de Cecilia

A diferencia de lo que ocurre en *El desdén*, la acción de *De fuera* se desarrolla tanto en espacios dramáticos exteriores como interiores, y quizás por esto la comedia esté repartida en 6 cuadros, uno más que en la comedia palatina; los interiores prevalecen, ya que de estos 6 cuadros, 4 están ambientados en la casa de la tía viuda, Cecilia, y solo 2 en un mismo lugar abierto, las archiconocidas Gradas de San Felipe, uno de los mentideros más concurridos de Madrid en el s. XVII. A través de esta alternancia espacial —interior y exterior, casa y calle—, se reproduce en la pieza la ya citada dualidad entre el *principio del honor* y el *principio del placer*. De hecho, el paseo para entrar en la iglesia del convento de San Felipe el Real que tienen que hacer la viuda Cecilia con su sobrina Francisca delante de los soldados ociosos reunidos en el mentidero se convierte en una sarta de tentaciones para la joven (*principio del placer*), dispuesta a casarse como sea para librarse del control sofocante de su tía, que no para de mandarle —inútilmente, la verdad— que no hable y no mire a nadie. La calle, por lo tanto, como lugar donde el honor se pierde, y la casa, por el contrario, como lugar donde el honor se guarda, por lo menos hasta la llegada del astuto y mentiroso Lisardo.

Pero ¿qué pasa si el supuesto guardián de la honra, personificado en esta comedia por la viuda Cecilia, es todo menos que discreta, al lanzarse como un buitres a la conquista del joven galán? Que en la propia casa penetra el *principio del placer*, al que la licenciosa Cecilia supedita su honor y su decoro. Tanto es así, que al llegar su hermano, el capitán Luis Maldonado, y al ver ese lamentable espectáculo, en calidad —él sí— de verdadero guardián de la honra de su hogar, se siente obligado a restablecer el orden violado retando a duelo al tramposo Lisardo.



El último elemento interesante que quería señalar es la construcción de la segunda jornada, que cuenta con 1038 versos y un *continuum* espacial —ya que no hay ningún caso de tablado vacío y todo el tiempo los personajes están en casa de Cecilia—, pero no métrico, ya que se suceden 236 versos en redondillas (vv. 996-1231), 548 de romance *e-o* (vv. 1232-1779), 72 de silva (vv. 1780-1851) y otros 183 de romance *a* (vv. 1852-2034). Algo normal, como hemos visto. Sin embargo, si intentamos explicar cuándo y por qué Moreto cambia de metro en el cuadro, puede resultar útil otro criterio, el del espacio lúdico y del análisis de los grupos de personajes en escena. Si adoptamos este punto de vista, el resultado es el que he expuesto en la Tabla 5:

**Tabla 5**

ESCENA	VERSOS	METRO	PERSONAJES	
I	996-1175a	Redondillas	Capitán Lisardo Alférez Aguirre	Lisardo
II	1175b-1227		Capitán Lisardo Alférez Aguirre + Chichón	
III	1228-1231		Capitán Lisardo Alférez Aguirre	
IV	1232-1372	Romance e-o	Capitán Lisardo Alférez Aguirre + Francisca + Margarita	Lisardo
V	1373-1419		Capitán Lisardo Alférez Aguirre + Francisca + Margarita + + Cecilia, viuda	
VI	1420-1527		Capitán Lisardo Alférez Aguirre + + Cecilia, viuda	
VII	1528-1621		Capitán Lisardo Alférez Aguirre + + Cecilia, viuda + Francisca + Margarita	

VIII	1622-1637		Capitán Lisardo Alférez Aguirre + + Cecilia, viuda + Margarita	
IX	1638-1641		Capitán Lisardo Alférez Aguirre + Cecilia, viuda	
X	1642-1677		Capitán Lisardo + + Cecilia, viuda	
XI	1678-1779		Capitán Lisardo + + Cecilia, viuda + + + Chichón	
XII	1780-1798	Silva	Chichón	Chichón
XIII	1799-1814		Chichón + El licenciado Celedón	
XIV	1815-1832		Chichón + El licenciado Celedón + + Don Martín	
XV	1832-1844a		Chichón + El licenciado Celedón + + Don Martín + + + Cecilia, viuda	
XVI	1844b-1850		Chichón + El licenciado Celedón + + Don Martín + + + Cecilia, viuda + + + + Francisca + + + + Margarita	Lisardo
	1851-1915	Romance -á	Lisardo El alférez Aguirre	

XVII	1916-1943		Chichón + El licenciado Celedón + + + Cecilia, viuda + + + + Francisca + + + + Margarita Lisardo El alférez Aguirre	
XVIII	1944-1974		Chichón + + + Cecilia, viuda + + + + Francisca + + + + Margarita Lisardo El alférez Aguirre	
XIX	1975-1988a		Chichón + + + + Francisca + + + + Margarita Lisardo El alférez Aguirre	
XX	1988b-1998		Chichón + + + + Francisca Lisardo El alférez Aguirre	
XXI	1999-2004		+ + + + Francisca Lisardo El alférez Aguirre	
XXII	2005-2034		+ + + + Francisca Lisardo	

Como se ve, el personaje de Lisardo es el que, indudablemente, marca toda la jornada: en efecto, deja el tablado solo durante unos 60 versos (vv. 1780-1844a) de los más de 1000 con los que cuenta el acto. Esta breve ausencia coincide con el cambio de metro del romance a la silva; cuando vuelve Lisardo, vuelve también el romance (aunque con una asonancia diferente). De esta forma, Moreto potencia la centralidad del galán en un momento fundamental del enredo, el del nudo, en el que Lisardo está jugando a dos bandos con tía y sobrina con el fin de mantener un equilibrio imposible entre las dos mujeres.

3. Hemos llegado ya al final de este recorrido, obviamente no exhaustivo, por el espacio y la métrica de dos comedias de Moreto pertenecientes a dos géneros diferentes como son *El desdén*, comedia palatina cómica, y *De fuera*, comedia de figurón. Las dos representan dos concepciones métricas diferentes: si en *El desdén* el dramaturgo emplea 8 estrofas, la mitad de arte mayor, en *De fuera* el número se reduce a 4, de las que solo una es de arte mayor. Si en *El desdén* el dramaturgo juega con la música con el objetivo de remarcar la caracterización del personaje de Diana, además de recrear el contexto festivo en el que se desarrolla la acción de la comedia, en *De fuera* la construcción métrica y espacial de la segunda jornada sirve para potenciar al máximo el papel de Lisardo. Desde el punto de vista espacial, *El desdén* suprime los espacios exteriores, desarrollándose enteramente en el interior del palacio del Conde de Barcelona, debido a la propia naturaleza esquiva de Diana, empeñada en rechazar el amor y por lo tanto el principio del placer, localizado en la calle; por el contrario, *De fuera* juega con espacios interiores y exteriores, y propone unos personajes dispuestos a traicionar su propio honor en nombre del principio del placer, como Lisardo o Cecilia.

Por lo tanto, el análisis de las dos piezas revela y confirma cuánto y cómo la adscripción genérica influye —por lo menos en el caso de Moreto— también en el plano de la construcción métrico-espacial: se confirma, una vez más, la opinión de Sirera [en Moreto, 1987: XLIII] cuando defiende que, frente a la palatina *El desdén*, «*El lindo don Diego* juega con los recursos de una comicidad inmediata. Para lograr los efectos cómicos, la métrica representa casi un estorbo». Esta afirmación, relacionada con la comedia de figurón más importante de Moreto, es perfectamente aplicable también a *De fuera*, en la que la polimetría se reduce claramente en un afán de simplificación máxima por parte del dramaturgo. La aplicación de los dos criterios elegidos para este análisis, pues, no es un mero ejercicio intelectual, sino que puede ofrecer al estudioso la posibilidad de encontrar nuevas claves de lectura o de confirmar con datos materiales interpretaciones ya formuladas.

#### REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ARELLANO, Ignacio [2002]: «Canon dramático e interpretación de la comedia cómica del Siglo de Oro», en E. García Santo-Tomás (ed.): *El teatro del Siglo de Oro ante los espacios de la crítica: encuentros y revisiones*, Madrid/Frankfurt am Main, Iberoamericana/Vervuert, pp. 357-378.

- [2017a]: «Modelos de teatro cómico en el Siglo de Oro», *Bulletin of Spanish Studies*, 94:4, pp. 567-571.
- [2017b]: «Los modelos de comedias cómicas y de la comicidad en Calderón», *Bulletin of Spanish Studies*, 94:4, pp. 693-709.
- Aut = Real Academia Española, *Diccionario de Autoridades*, Madrid, 1726-1739 <<http://web.frl.es/DA.html>>.
- BOBES NAVES, María del Carmen [1987]: *Semiología de la obra dramática*, Madrid, Taurus.
- [2001]: *Semiótica de la escena*, Madrid, Arco Libros.
- BREYER, Gastón A. [1968]: *Teatro: El ámbito escénico*, Buenos Aires, Centro Editor de América Latina.
- DICAT [2008]: *Diccionario biográfico de actores del teatro clásico español*, ed. Teresa Ferrer, Kassel, Reichenberger.
- GARCÍA RUIZ, Víctor [2002]: «Figurón», en *Diccionario de la comedia del Siglo de Oro*, Madrid, Castalia, pp. 146-148.
- GAVELA GARCÍA, Delia [2007]: «La evolución de un género a través de sus figuras y figurones: *De fuera vendrá*, de Moreto y su fuente lopesca *¿De cuándo acá nos vino?*», en L. García Lorenzo (ed.): *El figurón. Texto y puesta en escena*, Madrid, Fundamentos, pp. 129-147.
- [2008]: «Un replanteamiento de la figura del galán a través de algunas comedias de enredo de Moreto», en M. L. Lobato y J. A. Martínez Berbel (eds.): *Moretiana: Adversa y próspera fortuna de Agustín Moreto*, Madrid/Frankfurt am Main, Iberoamericana/Vervuert, pp. 337-356.
- [2010]: «Desajustes entre criterios de segmentación: desafío para la crítica... ¿y advertencia para el receptor?», *Teatro de palabras*, 4, pp. 159-177.
- [2013]: «La métrica y sus implicaciones técnicas en *El Bruto de Babilonia* respecto a la *Primera parte* de Moreto», *eHumanista*, 23, pp. 143-160.
- LARA GARRIDO, José [2000a]: «Texto y espacio escénico: el motivo del jardín en el teatro de Calderón», J. Aparicio Maydeu, *Estudios sobre Calderón*, Madrid, Istmo, vol. 1, pp. 114-134.
- [2000b]: «El jardín y la imaginación espacial en el teatro barroco español», en *La cultura del barroco. Los jardines: arquitectura, simbolismo y literatura*, Huesca, Instituto de Estudios Aragoneses, pp. 187-226.
- LOBATO, María Luisa [2008]: «Moreto, dramaturgo y empresario de teatro: acerca de la composición y edición de algunas de sus comedias», en M. L. Lobato y J. A.

- Martínez Berbel (eds.): *Moretiana: Adversa y próspera fortuna de Agustín Moreto*, Madrid/Frankfurt am Main, Iberoamericana/Vervuert, pp. 15-38.
- [2010]: «*Verbum dicendi, verbum nuntiandi*: el dramaturgo alerta a su público», *Teatro de palabras*, 4, pp. 139-157.
- [2015]: «Moreto y la comedia palatina», en M. Zugasti (dir.), *La comedia palatina del Siglo de Oro*, Monográfico de *Cuadernos de Teatro Clásico*, 31, pp. 209-230.
- MORETO, Agustín [1971]: *El desdén, con el desdén. Las galeras de la honra. Los oficios*, ed. F. Rico, Madrid, Castalia.
- [1987]: *El desdén, con el desdén. El lindo don Diego*, ed. J. Ll. Sirera, Barcelona, Planeta.
- [2008]: *El desdén, con el desdén*, ed. M. L. Lobato, en M. L. Lobato (dir.): *Comedias de Agustín Moreto. Primera Parte*, Kassel, Reichenberger, vol. I, pp. 397-580.
- [2011]: *De fuera vendrá*, ed. D. Gavela García, en M. L. Lobato (dir.): *Comedias de Agustín Moreto. Primera parte*, Kassel, Reichenberger, vol. II, pp. 1-180.
- PAVIS, Patrice [1990]: *Diccionario de teatro*, Barcelona, Paidós.
- RUANO DE LA HAZA, José María, y John J. Allen [1994]: *Los teatros comerciales del siglo XVII y la escenificación de la comedia*, Madrid, Castalia.
- RUBIERA FERNÁNDEZ, Javier [2005]: *La construcción del espacio en la comedia española del siglo de oro*, Madrid, Arco Libros.
- SÁEZ RAPOSO, Francisco [2009]: «El empleo de música y efectos sonoros en la *Primera parte de las comedias de Agustín Moreto*», en O. Andreia Sâmbrân-Toma (coord.): *El Siglo de Oro antes y después de “El Arte Nuevo”: Nuevos enfoques desde una perspectiva pluridisciplinaria*, Craiova, Editura SITECH, pp. 102-111.
- VEGA, Lope de [2000]: *El acero de Madrid*, ed. S. Arata, Madrid, Castalia.
- VITSE, Marc [2007]: «Polimetría y estructuras dramáticas en la comedia de corral del siglo XVII: nueva reflexión sobre las formas englobadas (el caso de Peribáñez)», en F. Antonucci (ed.): *Métrica y estructura dramática en el teatro de Lope de Vega*, Kassel, Reichenberger, pp. 169-206.
- [2013]: «Formas métricas, espacios y estructuras en ¿*De cuándo acá nos vino?* de Lope de Vega», *Hipogrifo*, 1.1, pp. 249-267.
- ZUGASTI, Miguel [2003]: «Comedia palatina cómica y comedia palatina seria en el Siglo de Oro», en E. Galar y B. Oteiza (eds.): *El sustento de los discretos. La dramaturgia áulica de Tirso de Molina*, Pamplona, Instituto de Estudios Tirsianos, pp. 159-185.
- [2008]: «La *Primera parte*: de la escena al libro», en M. L. Lobato (dir.): *Comedias de Agustín Moreto. Primera parte*, Kassel, Reichenberger, vol. I, pp. 1-17.

- [2011a]: «El espacio del jardín en los autos sacramentales de Calderón», *Mosaicum*, 13, pp. 47-56.
- [2011b]: «El espacio escénico del jardín en el teatro de Lope de Vega», en F. Sáez Raposo (ed.): *Monstruos de apariencias llenos. Espacios de representación y espacios representados en el teatro áureo español*, Bellaterra, Grupo Prolope-Universitat Autònoma de Barcelona, pp. 73-101.
- [2015]: «Deslinde de un género dramático mayor: comedia palatina cómica y comedia palatina seria en el Siglo de Oro», en M. Zugasti (dir.): *La comedia palatina del Siglo de Oro*, Monográfico de *Cuadernos de Teatro Clásico*, 31, pp. 65-102.





## **MORETO EN EL TIEMPO**



***EL DECRETO DEL CIELO:***  
**MORETO REFUNDIDO**  
**POR UN SEFARDÍ DE ÁMSTERDAM**

**Félix Blanco Campos**

---

UNIVERSIDAD DE VALLADOLID

El caso de *Varios y honestos entretenimientos en varios entremeses y pasos apacibles, que dio a luz Don Alonso de Castillo Solórzano* es sin duda singular. Se trata de un librito en octavo de poco más de 160 páginas que contiene una colección de textos teatrales breves con algún aderezo añadido. Su singularidad radica en que toda la información que ofrece es falsa desde los preliminares, empezando por la misma portada. Ya lo advertía don Emilio Cotarelo y Mori en su introducción a la edición de 1906 de *La niña de los embustes, Teresa de Manzanares*, que incluye una de las primeras y más completas biografías del escritor tordesillano:

Todo en este libro es falso. Ni fue impreso en 1625, sino lo menos de veinte después; ni en Méjico, sino en Amberes, Amsterdam ú otro punto de los Países Bajos; ni hubo entonces, ni antes, ningún duque don Vasco de Andrada, ni el teniente de Baile de Alicante tuvo tanta categoría, sino que era un hidalgo de la localidad, como se ve por la presente novela de *Teresa de Manzanares*, dedicada precisamente al que lo era en 1632, D. Juan Alonso Martínez de Vera, lo que indudablemente sugirió el título al falsificador.

El Fray Tomás Roca que aparece en Méjico en 1624 era un trinitario catalán que por los mismos años residía en el convento de Santa Catalina de Barcelona, y aprueba

allí otros libros de Castillo Solórzano, y, por último, el Juan Garsés que figura como apoderado de éste, quizá sea el Juan Gárriz que estampó en Valencia obras suyas ó el Pedro Garcés, aprobador de otras. [Cotarelo, 1906: xxxi-xxxii].

En efecto, el libro entero es una falsificación. El primer enigma que propone *Varios y honestos entretenimientos* es por qué se elige a Castillo Solórzano para atribuirle su autoría, sin que ninguna de las obras dramáticas que contiene sea aparentemente suya. Este dato es aún más llamativo si nos fijamos en que la dedicatoria y la aprobación están copiadas de *La niña de los embustes*, *Teresa de Manzanares*, que contiene dos de las piezas breves más logradas de Castillo Solórzano, *El barbador* y *La prueba de los doctores*, que habrían sido dejadas deliberadamente fuera del libro. Intentar despejar este primer enigma implicaba necesariamente el estudio del texto para intentar discernir qué autor o autores estaban detrás del mismo, cuáles fueron sus fuentes y cuál podría ser, si la hubiera, su relación con don Alonso.

Pero poca o ninguna información acerca de la identidad del autor se puede extraer del mero análisis textual, salvo que probablemente se trataba de un judío. Afortunadamente, ese misterio ya se había resuelto tiempo atrás. En la edición de la *Jocoseria* de Arellano, Escudero y Madroñal se da noticia de que el entremés de Quiñones de Benavente, *El borracho*, aparece en *Varios y honestos entretenimientos* y se aclara que «según Kayserling, en su *Biblioteca española-portuguesa-judaica*, Yshac Fundam, librero editor de libros españoles en Ámsterdam, publica en 1724 el libro atribuido a Castillo Solórzano» [Quiñones, 2001: 62]. Kayserling [1968: 47-48] remite asimismo a la *Bibliotheca Hebraea* de Johann Christoph Wolf, que nos da en su volumen III la siguiente información sobre el autor del libro:

Isaac Fundam, pola inter Hispanos Amstelodamensis, adhuc superstes, qui varios libros, in primis Hispanicos, suis sumtibus ex scribi curavit. Ipse scripsit *Varios y honestos entretenimientos en varios entremeses y pasos apasibles, que di a luz Don Alonso de Castillo Solorzano en Mexico*. Amstelod, 1723. 8. fol. 126. Libellus, cogitatis ingeniosis refertus, in titulo fingitur Mexici lucem vidisse [Wolf, 1727: 611]<sup>1</sup>.

Teniendo en cuenta que este volumen III se publicó en 1727, debemos considerar este testimonio como el más fiable, por cercano, acerca del libro que nos ocupa. En él, se nos describe a Fundam como librero español de Ámsterdam y autor del libro. Poco más

---

<sup>1</sup> Isaac Fundam, librero de Ámsterdam entre los españoles [que viven allí], aún hoy vivo, el cual ha costeadado la edición/impresión de varios libros, sobre todo en español. Él mismo escribió *Varios y honestos*, etc. En el título se finge que el opúsculo, lleno de ingeniosas ocurrencias, vio la luz en Méjico.

se puede decir sobre él que complete la información que proporciona Wolf. Sabemos que escribió *Tratados desde el Principio del Mundo hasta Moseh el Profeta*, manuscrito al que no he podido tener acceso; también otro librito manuscrito que se conserva en la Biblioteca Ets Haim de Ámsterdam y que contiene lo que parecen ejercicios caligráficos, probablemente escritos con motivo de su bar mitzvá. Asimismo, dio a la imprenta junto a Aarón Hisquia Querido<sup>2</sup> un libro doctrinal llamado *Orden de los mahamadot* en 1623, y un *Catálogo de libros y manuscritos españoles y portugueses*, en 1624.

Una vez identificado el autor, merece la pena observar el contenido del libro. Comienza con cuatro composiciones poéticas (tres sonetos y unas décimas); después aparecen un breve diálogo, llamado *De las ausencias del amor*; un entremés en dos actos, *Las bodas de Mengo y Camacho*; el entremés de *El borracho* de Quiñones de Benavente; *Un ABC que hizo un caballero a su dama*, composición poética en redondillas; el entremés de *Las dos amigas*, especie de comedia en miniatura; *El decreto del cielo*, la obra sobre la que nos detendremos más extensamente; y, para terminar, una pieza de poca extensión en tres actos llamada *Coloquio de los amigos y competidores*.

Unas palabras respecto a los poemas introductorios. No pertenecen a Castillo Solórzano, pero tampoco a Isaac Fundam, sino a Antonio Enríquez Gómez. La primera composición, que Fundam titula «Al despedirse un caballero de su dama», es en realidad el soneto burlesco que dedica el pastor Pacor a Elisa en la *Introducción a la primera academia* (vv. 153-166) en *Academias morales de las musas* [Enríquez, 2015: I, 291-292]; en su adaptación del poema (aunque más valdría decir plagio) Fundam cambia los nombres de Pacor por Vasco y de Elisa por Isabel o, en el primer verso, Isabela, demostrando así cierta torpeza compositiva, ya que la sílaba extra del nombre rompe el endecasílabo. El segundo, titulado «A lo mismo», está sacado de la «Academia primera» de la misma obra, se trata de un poema puesto en boca del pastor Albano, «Al engaño de la vida humana» (vv. 1171-1184) [Enríquez, 2015: I, 331]. El tercero, que Fundam titula «Soneto que hizo un caballero a la pérdida de su dama», es en realidad el soneto «A la perdida libertad de la patria»<sup>3</sup> que recita Danteo también en la *Primera academia* (vv. 1213-1226) [Enríquez,

<sup>2</sup> Este Aarón Hisquia Querido figura también como impresor de otro libro en español llamado *Histoire de Ros-Asanah y Kipur*. El pie de imprenta indica que fue impreso en 1486. El único ejemplar conocido de este libro se encuentra en la sala Medina, que alberga la colección de incunables europeos de la Biblioteca Nacional de Chile. Como tal lo recoge también Alexander S. Wilkinson [2010: 661] en su catálogo *IberianBooks*. En realidad, se trata de una portada manipulada, la fecha que refleja es el año hebreo de 5486.

<sup>3</sup> Es significativo que un poema dedicado a la pérdida de la patria, al desarraigo de un judeoespañol por verse forzado a vivir en tierra extraña, sea utilizado décadas después por otro judeoespañol (ya nacido en Holanda) dándole un sentido amoroso. Esto podría ser un síntoma de que la comunidad sefardí comenzaba a integrarse ya en la sociedad holandesa del XVIII, pero también, teniendo en cuenta el resto de las obras

2015: I, 333]. Respecto a las décimas, que Fundam dice que el autor (supuestamente Castillo Solórzano) dedicó a la muerte de su padre, son las que compuso Enríquez Gómez a la muerte del suyo, Diego Enríquez Villanueva, y que se hallan en la *Academia cuarta* (vv. 3236-3335) [Enríquez, 2015: II, 306-309].

Tras este primer hallazgo, mi objetivo pasó a ser la identificación de las posibles fuentes de los textos dramáticos del libro, pensando que podrían ser también de Enríquez Gómez o de otros escritores judeoespañoles. Esta última hipótesis no se ha podido confirmar hasta el momento, sin embargo, sí que he podido identificar la gran influencia de otro escritor español en las obras teatrales de Fundam. Se trata de Agustín Moreto, y esa influencia se deja notar sobre todo en la penúltima de las obras incluidas en el libro, *El decreto del cielo*, cuyo inicio está copiado casi literalmente de la moretiana *Amor y obligación*.

Lo más probable es que Fundam conociera *Amor y obligación* a través de su edición en *Comedias nuevas escogidas de los mejores ingenios de España: duodécima parte*, impresa en 1658. Del arranque de la obra saca los primeros versos, así como los personajes principales y el planteamiento de la trama.

Recordemos que la obra comienza con Filipo, duque de Atenas, cabalgando fuera de escena sobre un caballo desbocado. Tostón, su criado, pide ayuda a Lidoro, príncipe de Alanía. Este consigue parar el caballo gracias a su espada. A partir de este momento comienzan las presentaciones de los personajes, que acaban descubriendo que ambos han llegado al Bósforo enamorados y con la intención de casarse con la misma mujer, la princesa Astrea. Para ello deben enfrentarse a un grave problema, el país ha sido invadido por los escitas, que han pedido como tributo a la princesa junto a otras 200 doncellas. Lidoro y Filipo deciden unirse contra el escita y se prometen amistad a pesar de saber que solo uno de ellos conseguirá la mano de la princesa. Después de hablar con el príncipe y prometerle que rescatarán a su hija y derrotarán al escita, se entrevistan y retan al rey uno a uno. Tras esto, el capitán Tebandro declara la guerra a ambos y empieza la batalla. Acabada la misma, Lidoro y Filipo caen a los pies de Astrea victoriosos, pero malheridos. Ambos son llevados a palacio para sanar sus heridas.

Al inicio del segundo acto, los príncipes se han recuperado totalmente, y Astrea tiene que elegir a uno de ellos como marido. La elección le resulta muy difícil y le produce muchísimas dudas. Por un lado, observa el comportamiento alegre de Lidoro; por otro, la tristeza de Filipo. Interroga a los dos para saber la razón de sus sentimientos, que, en ambos casos, proviene de la esperanza que tiene cada uno de conseguir su mano.

---

que contiene el libro, que Fundam quiso recopilar textos para el ocio y el entretenimiento, dejando de lado contenidos políticos o sociales.

Cuando Astrea está a punto de declarar su elección, la interrumpe el príncipe avisando de que Tebandro ha vuelto con su flota para presentar batalla. Los pretendientes se aprestan para ir a la lucha, pero el príncipe aconseja que vaya solo uno de ellos, porque en caso de derrota, quede otro que pueda restaurar el reino. Tras discutir quién debe decidir cuál de los dos será el que participe en la batalla, el príncipe decide que sea Filippo (precisamente el candidato que Astrea prefiere por esposo). Filippo es derrotado en la batalla por Tebandro, que lo libera para que lleve el mensaje a Lidoro de que también lo espera para enfrentarse a él en el campo. Lidoro acepta el desafío y sale al encuentro de Tebandro seguro de que una victoria le otorgará la mano de Astrea. Filippo, en cambio, está convencido de que su derrota le ha hecho perder cualquier oportunidad, pero Astrea le sigue prefiriendo y le da esperanzas.

La tercera jornada arranca con Lidoro que regresa victorioso trayendo preso a Tebandro. Astrea se entristece, pensando que esta victoria le obliga a casarse con él y no con Filippo. Lidoro, por su parte, cada vez está más confiado de ser el legítimo candidato a la mano de Astrea y da ostentosas muestras de ello. Pero esas demostraciones no hacen sino acrecentar el enfado de Astrea, que sigue sin aceptar a Lidoro. Mientras tanto, el pueblo ha recibido la noticia de su triunfo y lo aclama como heredero. El príncipe conmina a su hija a que elija a Lidoro por esposo, pero ella responde que su elección no debe basarse en los sucesos fortuitos, sino en los hechos de mérito de los candidatos; no debe guiarse por los designios de la fortuna, sino por la razón y el conocimiento. El príncipe, sin embargo, piensa que no es posible ir en contra de la fortuna y planea poner la decisión en manos del pueblo. Para ello, convoca una junta, de la que surge un decreto real que proclama a Lidoro como prometido de Astrea. Esta se rebela contra la decisión de su padre y del pueblo. La situación, por tanto, se vuelve insostenible, ya que Astrea está decidida a llevar su decisión hasta sus últimas consecuencias. El conflicto se resuelve gracias a la anagnórisis por la que se descubre que Lidoro es hijo del príncipe del Bósforo y, por lo tanto, hermano de Astrea. De este modo, Lidoro podrá heredar el trono cumpliendo con el mandato real y popular, mientras que la princesa y Filippo tienen vía libre para casarse.

Fijémonos ahora en *El decreto del cielo*. Frente a los 2687 versos repartidos en tres jornadas que tiene *Amor y obligación*, Fundam nos presenta una obra en un acto de apenas 704 versos. Solo con echar un vistazo al *dramatis personae* nos damos cuenta de la fuerte reducción que ha llevado a cabo en la estructura de la obra, en la que solo participan tres personajes: Lidoro, príncipe de Polonia; Camilo, infante de Sidón y «Un Sabio», que después sabremos que se llama Nicanor.

El valiente Lidoro, pasa de ser príncipe de Alania a serlo de Polonia, y Filipo se convierte en Camilo, infante de Sidón. El resto de los personajes, criados, damas, señores y guerreros desaparecen, incluyendo a la dama de la que los dos protagonistas están enamorados, que ya no es la princesa Astrea, sino la duquesa Octavia, y que no llega a aparecer nunca en escena. La máxima novedad que introduce Fundam es el personaje del sabio Nicanor. No obstante, hasta aproximadamente la mitad de *El decreto del cielo* podemos observar numerosos paralelismos con *Amor y obligación*:

<p><i>Dicen dentro y, al salir, salta el Infante, como que se desboca de un caballo, y el Príncipe lo recoge en sus brazos.</i></p> <p>LIDORO. ¡Aquel caballo va precipitado!</p> <p>CAMILO. Socorredme, cielos, pues va desbocado.</p> <p>LIDORO. Pues que en tal ocasión llegué, con mi diestra espada socorrer os podré.</p> <p><i>Salta el Príncipe y viene en ayuda del Infante.</i></p> <p>¡Muera el bruto inleal! Aquí tenéis mis brazos, ¿Os heis hecho mal?</p> <p>CAMILO. No, a lo que infiero, Porque al socorro vuestro, caballero, no hay quien oponer se atreva, o con airosa espada su muerte beba. A tus plantas, señor, me ves rendido Por haber restaurado lo que había perdido. [<i>El decreto del cielo</i>, vv. 1-12]</p>	<p><i>Dicen los primeros versos dentro, y Filipo despeñado</i></p> <p>LIDORO. ¡Aquel caballo va precipitado!</p> <p>TOSTÓN. ¡Socorredle, señor, que es desbocado!</p> <p>LIDORO. ¡Con la espada lo haré!</p> <p>FILIPO. Válgame el cielo.</p> <p>LIDORO. Aquí tenéis mi brazo, alzádel del suelo. ¿Os habéis hecho mal?</p> <p>FILIPO. No a lo que infiero, porque el socorro vuestro, caballero, hizo el riesgo menor, y haber caído el menor daño del peligro ha sido. [Moreto, 2018: vv. 1-8]</p>
--	--



Lidoro observa a Camilo pidiendo auxilio sobre un caballo desbocado (el primer verso es el mismo: «¡Aquel caballo va precipitado!») y no duda en matar al caballo con su espada para detenerlo. Tras salvarle la vida, Camilo se muestra agradecido a Lidoro. Llama la atención la falta de pericia de Fundam al describir la acción escénica, ya que primero hace caer a Camilo en brazos de Lidoro, para, unos versos más tarde, indicar una acción diferente e incompatible con la primera: «*Salta el Príncipe y viene en ayuda del Infante*». Tampoco demuestra mucha destreza como poeta: salta a la vista el anisoslabilismo que provoca al intentar adaptar los versos de Moreto.

<p>LIDORO. Alzad, señor, del suelo, no os mostréis tan rendido, ni de rodeos conmigo uséis. Alzad a mis brazos, caballero, y eso me permitid por forastero. CAMILO. También yo lo soy, aunque encubrirlo en este traje voy, mas de aquí no he de salir, ni deste lugar me he de partir. Aunque me partan el pecho, antes os dejaré satisfecho. [<i>El decreto del cielo</i>, vv. 13-22]</p> <p>Camilo, de Sidón infante, del vulgo soy llamado, dejo aparte mi estado. vamos, amigo, adelante. No te admire, caballero, que en este traje venga, ni que razones tenga de que encubrirme quiero. [<i>El decreto del cielo</i>, vv. 69-76]</p> <p>Ya vos sabéis mi cuidado, he de yo ver mi dama, pues que mi vista la ama</p>	<p>LIDORO. Ya que tan buena suerte haya tenido mi fortuna en haberos socorrido, saber quién sois deseo, caballero, y esto me permitid por forastero. FILIPO. También yo, aunque me veis en esta tierra, lo soy, y de mi patria me destierra amor que aquí me tray con su esperanza; mas ya en mi pecho tanto imperio alcanza vuestro ruego que aunque era mi secreto en esta empresa mi primer conceto, para vos no ha de ser, que de mi empeño, quien lo fue de mi vida, ha de ser dueño. Yo soy Filipo, joven generoso, duque de Atenas, no es blasón glorioso de mi suerte mi estado, sino el vivir de Astrea enamorado del Bósforo princesa, cuyo nombre en su aplauso tanto pesa que no cabiendo en lenguas de la fama, el sol por todo el orbe le derrama. La fama, pues que della había volado, me sacó del sosiego de mi estado; a verla en su palacio de secreto, llegué en efeto a verla, y os prometo que quedé tan sin alma, que creyera</p>
--	--

y no ser della llamado por título que se me deba; y aunque ella me ame no quiero esposo me llame o Infante llamar se atreva, hasta que mi vista sea testigo de su alteza. Tanto me pintan su belleza, es imposible que lo crea. [ <i>El decreto del cielo</i> , vv. 121-132]	que se la di primero que la viera. [Moreto, 2018: vv. 17-42]
---	---

Fundam usa una estructura similar a la que utiliza Moreto para presentar a los personajes; incluso vemos que de vez en cuando copia algún verso. Tal vez por eso se produce la confusión de que Camilo declare que su vista ama a la duquesa, cuando aún no la ha visto, porque, al contrario que Filipo, que informado de la belleza de la dama ha conseguido verla secretamente en su palacio, Camilo está enamorado de oídas. En el caso de Lidoro, Fundam sigue con mayor fidelidad a Moreto, pues en ambos casos se han enamorado a través de un retrato:

LIDORO. Infante, Lidoro soy y príncipe he nacido. Del rey de Polonia hijo soy y de todos respetado. [ <i>El decreto del cielo</i> , vv. 159-162]  Es pues este mi cuidado, un hermosísimo retrato, que siempre igual ingrato conmigo se ha mostrado. Dirás, Camilo, ¿estás loco? Mas si vieres tal belleza, monstruo de la naturaleza, dijeras que es poco. Díjele mil veces mi pasión, nunca me ha respondido,	LIDORO. Yo soy Lidoro, príncipe de Alania, [que en el Asia menor se llamó Hircania,] con esto ya sabréis que mi nobleza es solo mi valor, pues la pobreza de mi fortuna vinculó a mi espada la corona adquirida y no heredada. Yo nací en Citia y me crió en su casa, [por haber sido mi fortuna escasa,] Tebandro, aqueise capitán valiente que hoy al Bósforo asusta con su gente; [Moreto, 2018, vv. 93-102]  Llegué a ser capitán de aquella gente y con ella fui pasmo del oriente pues en mi brazo solo estribó la firmeza de aquel polo;
---	---

<p>jamás razón ha concedido, nunca me ha dado razón. Tomé pues por resolución ver el vivo y verdadero, y hasta que lo vea no dejaré, ni es razón. [<i>El decreto del cielo</i>, vv. 205-220]</p>	<p>muerto el Príncipe, el reino es electivo y el hado, que hasta allí nunca hallé esquivo, alentó siempre tanto mi persona que me puso en la frente esta corona. Logrado este trofeo, cuando trato de casar igualmente, vi el retrato de la divina Astrea cuya hermosura me excedió la idea, y apenas de mi alma la hice dueño cuando supe del cita el loco empeño, y aunque no a vuestro ejemplo, al mismo intento de pretender tan alto casamiento, a este estado guíé mis escuadrones, pues esos bien formados batallones que miráis guarneciendo esa colina, a este fin mi valor los encamina. [Moreto, 2018: vv. 109-128]</p>
--	--

En ambos textos, los protagonistas firman un pacto de lealtad y amistad pase lo que pase. Aunque en el caso de *El decreto del cielo* ese pacto es un tanto incongruente, pues se da antes de que los personajes descubran que pretenden a la misma mujer.

<p>LIDORO. Por asegurarnos los dos y siempre fiel quedemos, juramento aquí tomemos delante del único Dios, que es nuestro verdadero. CAMILO. Yo de acuerdo quedo.  <i>Sacan las espadas y las cruzan.</i>  LIDORO. Yo, tu amigo, si puedo. CAMILO. Por la fe de caballero.</p>	<p>FILIPO. Príncipe, ya no solo no he sentido el haberos oído mas antes me ha dejado más gozoso tener competidor tan valeroso. Porque, si acaso yo perdiese [a] Astrea, el que el competidor tan digno sea es el consuelo, aunque es desesperado, que le puede quedar a un despreciado. Mas ya que el competir nos es forzoso [prevalezca el estilo generoso] palabra se han de dar nuestros amores de ser amigos y competidores, y al que su suerte dé tan alta prenda logre su dicha y la amistad no ofenda.</p>
--	--

<p>LIDORO. Por el valor desta espada. CAMILO. Por hazañas hice con ella. LIDORO. Sea dama o doncella. CAMILO. De mis labios no salga nada. LIDORO. Y que nuestra amistad. CAMILO. Quede siempre en alianza. LIDORO. Por más aseguranza. CAMILO. Por la ley de la verdad, homenaje aquí tomamos. LIDORO. Deso homenaje hacemos para que amigos quedemos, mano... CAMILO. ... Y juramento damos.</p> <p><i>Envainan las espadas y da el príncipe el retrato.</i> [<i>El decreto del cielo</i>, vv. 273-292]</p>	<p>LIDORO. Y os la doy y os la tomo, y que mi gente hasta allanar aqueste inconveniente, siempre siguiendo irá vuestro estandarte. FILIPO. A vos la mía os seguirá por Marte. LIDORO. Toda Alania estará a vuestra obediencia. [Moreto, 2018: vv. 133-151]</p>
---	--

Llama la atención que, a pesar de que es en el texto de Moreto en el que los personajes, además de una amistad, están cerrando una alianza militar, es en el de Fundam donde se escenifica un homenaje, es decir, un juramento solemne de fidelidad y lealtad.

Hasta aquí, Fundam ha presentado una versión muy aligerada de *Amor y obligación* al eliminar todos los personajes y elementos de la trama para quedarse únicamente con los dos protagonistas y el conflicto principal. Es precisamente en la precipitada resolución donde Fundam se aleja completamente del texto de Moreto. A Lidoro se le ocurre acudir al sabio Nicanor para que él les diga quién debe ser el pretendiente de la duquesa Octavia.

LIDORO. Camilo, desta suerte  
cierto sabio me han nombrado  
que por aquí ha andado,  
quizá ese nos divierte  
diciéndole nuestro mal,  
pues como sabio adivina  
a lo futuro se inclina,  
y nos, quedando leal  
a lo que él respondiére,  
doblando aquí la fe  
y dese modo veré  
a quién el cielo quiere  
hacer de los dos desdichado,  
o quién sea el dichoso  
de la duquesa esposo.  
[*El decreto del cielo*, vv.421-436]

El sabio, que en la tradición judaica es un intérprete de los textos sagrados, es aquí un personaje con capacidad para desentrañar los designios divinos y dotes adivinatorias, por lo tanto, los dos caballeros confían en él como máxima autoridad para resolver el conflicto. La morada de Nicanor es un lugar mágico y aparentemente vacío en el que se oyen voces que cantan el destino de los personajes. Cuando aparece, por fin, el sabio no hace sino confirmar lo que las voces han anticipado: que la duquesa Octavia se ha casado ya con un poderoso señor. Nicanor interpreta que esto ha ocurrido por voluntad divina y decreto del cielo y exhorta a los amigos a aceptar la voluntad de Dios, pues es irrevocable y nada se puede hacer ante ella. Es más, si intentaran ir en contra del decreto divino las consecuencias serían terribles, tanto en el mundo terrenal, como, sobre todo, en el «verdadero». Esta resolución contrasta fuertemente con la que da Moreto, que deja la tarea de elegir entre los pretendientes al albedrío de la princesa Astrea, lo que provoca el posterior conflicto con su padre.

<p>LIDORO. ¡Oh, gran sabio Nicanor! ¿Sabes qué el Cielo ordena? CAMILO. Puesto que sabes mi pena, sé si quiera mi defensor. [<i>El decreto del cielo</i>, vv. 585-588]</p> <p><i>Cantan</i> Ya Octavia la duquesa, muy feliz y dichosa, con esposas es esposa de su gran alteza Alexandro. El gran señor se casa con la duquesa, dueño es de su belleza, ella dueño de su valor. [<i>El decreto del cielo</i>, vv. 605-612]</p> <p><i>Cantan</i> Ya ayer se desposaron, hoy el sarao se hace, si os place o no place, los cielos lo ordenaron. [<i>El decreto del cielo</i>, vv. 621-624]</p> <p>SABIO. Todo cuanto os he dicho es pura verdad, decreto es del Divino Señor, así lo manda el Cielo [<i>El decreto del cielo</i>, vv. 625-628]</p> <p>Mirad, amigos, lo que os digo, escuchad razones, que veo que si proseguís desta suerte perdéis el mundo verdadero. [<i>El decreto del cielo</i>, vv. 637-640]</p>	<p>ASTREA. Libres los príncipes ya de aquel sangriento peligro, y a mi albedrío propuesta la elección del dueño mío, entre amor y obligación quedo suspenso el juicio, teniendo el voto de entrambos mi voluntad a su arbitrio. [Moreto, 2018: vv. 955-962]</p> <p>PRÍNCIPE. Lidoro ha de ser tu dueño. ASTREA. ¿Por qué, señor? PRÍNCIPE. Porque ahora le ha elegido todo el reino. ASTREA. ¿Y aquesa elección es justa? PRÍNCIPE. Yo lo he votado con ellos por sacarte de la duda. ASTREA. Pues, señor, ¡muy mal has hecho! PRÍNCIPE. ¿Mal? ¿Por qué? ASTREA. Porque te obligas a revocar tu decreto. [Moreto, 2018: vv. 2471-2479]</p>
--	--

<p>Tomando tanta pasión, haciendo tanto extremo, todo eso es en vano. Si es decreto del Cielo nadie replicar se atreva. A lo hecho no hay remedio, pues lo manda Dios poderoso y es el decreto del Cielo. [<i>El decreto del cielo</i>, vv. 645-652]</p>	<p>PRÍNCIPE. Astrea, oyéndote ahora, estoy dudando si es cierto que eres tú la que yo escucho, pues viendo en tan grave empeño mi decoro, mi corona, mis vasallos, todo el reino, ¿has pensado que es posible revocarse ya un decreto, donde se interpone toda la autoridad de mi reino? ¿Qué es amor, aunque lo tengas como dices por precepto (con razón o sin razón), para pensar que yo puedo revocar una elección que yo y todo mi consejo juntos hemos publicado, con la aclamación del pueblo? [Moreto, 2018: vv. 2578-2605]</p>
--	---

En definitiva, Fundam rechaza de plano la solución propuesta por Moreto, basada en la triple desobediencia de Astrea, hacia la autoridad paterna, la autoridad real y la voluntad del pueblo. El destino, aunque quizás sería más apropiado decir la Providencia, acaba dando la razón a Astrea, quien, por otro lado, se mantuvo siempre firme en la opinión de que era ella quien la tenía y por eso estuvo dispuesta a llevar su desafío hasta las últimas consecuencias. En *Amor y obligación* se formulan dos decretos: el primero es el que impone la tiranía de los escitas; el segundo emana de la autoridad del príncipe del Bósforo y de su pueblo. Ambos decretos empujan a Astrea a matrimonios no deseados y ambos acaban siendo revocados. Frente a esto, Fundam parece tener un interés especial en recalcar que los decretos divinos son irrevocables. Cuando el sabio Nicanor comunica a los pretendientes de la duquesa cuál ha sido el resultado de la voluntad divina, estos se quejan y hacen grandes demostraciones de disconformidad. Camilo, incluso, amenaza con quitarse la vida. Pero el sabio es capaz de reconducir la situación y hacerles ver lo errados que están: contra el decreto del Cielo, repite una y otra vez, nada

se puede hacer. Es más, la aceptación dócil y sumisa de los designios divinos, declara Nicanor, pese a que pueda producir algún mal trago en este mundo, proporciona la felicidad en el otro, el auténtico, el que importa. El final de las dos obras no puede ser más diferente. Moreto nos ofrece los convencionales matrimonios entre caballeros y damas, que satisfacen a todos y aseguran la estabilidad del reino. Fundam ofrece un intento de suicidio por desamor (también convencional), que es interrumpido convincentemente por Lidoro: «No pienses que con la muerte pagas deudas de amor», le dice a Camilo. El suicidio no convierte al caballero en mejor amante, nos dice Fundam. La alternativa a un amor frustrado que propone Lidoro es, curiosamente, la misma que propone Rick a Louis Renault al final de *Casablanca*: la amistad. Camilo acaba recibiendo con tal contento el ofrecimiento de Lidoro de olvidar sus penas acompañándolo a su corte, que hace la promesa de vivir siempre con él y nunca contraer matrimonio. Un final bastante inesperado para lo que habría sido habitual en el teatro español del XVII.

Para un mejor análisis de este y el resto de los textos incluidos en *Varios y honestos entretenimientos* sería de mucha utilidad conocer qué libros tenía Isaac Fundam en su librería y, más aún, qué libros tenía en su biblioteca particular, qué autores leía, en qué ediciones, a qué academias acudía, qué tipo de teatro veía representado... Resulta difícil de explicar por qué Isaac Fundam hizo este libro, ¿con qué propósito? ¿Por qué mezcló obras propias y ajenas? ¿Y por qué puso en la portada el nombre de Alonso de Castillo Solórzano y no el de Antonio Enríquez Gómez o Agustín Moreto? Una de las hipótesis más válidas que podemos hacer con los datos que tenemos es que se trate de una antología diseñada para su representación o que recoja textos que habían sido ya representados. El porqué del engaño se podría explicar con razones sociales y religiosas. Henry V. Besso [1938: 35] explicaba ya en 1938 cuál era la actitud de la ortodoxia religiosa judía ante el teatro:

The Talmud, as is generally known, was very much opposed to people visiting the theatre; not only because the performances seemed a desecration and a sin but because the theater goer receives the criticism that «he is among unbelievers». [...] There were quite a number of objections to the theatre. The most important ones, summarized by Israel Abrahams in his scholarly work were: (a) that the theatre was immoral and idolatrous, (b) that it was the scene of scoffing and mockery, (c) that it encouraged want on bloodshed, (d) that attendance at the shows was an idle waste of time.

Pero, pese al rechazo firme de las autoridades religiosas a este tipo de espectáculos, los judeoespañoles nunca perdieron su pasión por el teatro en cualquiera de sus manifestaciones. Se reunían para representar comedias, incluso de forma clandestina



[Den Boer, 1988: 680]; se imprimieron en Ámsterdam colecciones de comedias españolas orientadas a judíos, en las que desaparecía cualquier mención a Jesús, María o la Trinidad [Boer, 1988: 684-685]; además, se fundaron academias literarias similares a las españolas, a las que acudían intelectuales, dramaturgos como José Penso de Vega y Miguel de Barrios y, en general, sefardíes de buena posición [Boer, 1988: 686-687]. Las características de las obras representadas no parece que respetaran la ortodoxia religiosa exigida por la Sinagoga, razón de más para que tanto las representaciones como la difusión de los textos se alejara de los cauces oficiales: «Digamos de entrada, que ese teatro era sobre todo profano, el que se representaba en España y Portugal. En Ámsterdam, los sefardíes alquilaban almacenes para representar la comedia española» [Boer, 2014: 137].

A la vista de esta situación, quizás no resulte tan difícil encajar las piezas contenidas en *Varios y honestos entretenimientos* en este contexto de teatro clandestino o semiclandestino y obras académicas. Se trata de textos breves, en los que abunda el diálogo y que necesitan de elencos muy cortos, características todas ellas muy adecuadas para un tipo de teatro furtivo y que cuenta con medios precarios. El hecho de que el libro sea una falsificación encaja con todas estas circunstancias, pero responde sobre todo a la estricta censura a la que estaban sometidas todas las publicaciones y que generó multitud de portadas con pies de imprenta falsos:

Los dirigentes de la comunidad sefardí de Amsterdam aplicaban una censura previa, estableciendo que no se podía publicar ningún libro español, portugués o hebreo sin su explícita aprobación. Los que se burlaban de ella incurrían en el riesgo de ver sus libros confiscados. Los dirigentes espirituales estimaban necesaria tal censura para mantener la unidad y la «conservación» de una comunidad cuyos miembros se esforzaban todavía por olvidar su pasado cristiano, mientras que trataban de aprender, no sin dificultades, una nueva vida como judíos confesos y ortodoxos. [Boer, 1988: 689]

Pero una de las pistas más jugosas sobre el lugar en el que se podrían haber representado estas obritas nos la da el propio Fundam en una de las piezas del libro, *Coloquio de los amigos y competidores*, en la que uno de los personajes, el conde Galateo, dice lo siguiente:

Mi palabra ayer he dada  
a mi amigo, para ir  
a las Academias a oír  
de la comedia una jornada.

[Fundam, 1724: 29]

El contexto académico podría explicar también algunas peculiaridades del libro, como que el nombre «Vasco» aparezca hasta en tres ocasiones: sustituye a Pacor en el primer soneto copiado a Enríquez Gómez, el libro está dedicado al inexistente duque don Vasco, y este mismo nombre lleva uno de los dos protagonistas del *Diálogo de las ausencias del amor*. ¿Sería «Vasco» el seudónimo del autor o de alguno de los asistentes a la Academia, quizás el del propio Fundam?

Hasta que no aparezcan más datos, si es que alguna vez ocurre, seguirá siendo un misterio por qué el libro se atribuyó a Castillo Solórzano. El análisis de posibles fuentes puede resultar productivo para ilustrar cómo los judeoespañoles adaptaron a sus circunstancias la tradición teatral hispánica. Puedo anticipar ya que la vía de Moreto parece no haberse agotado aún, ya que *Amor y obligación* podría ser también la inspiradora del *Coloquio de los amigos y competidores*, obra que trata una vez más acerca de un extraño triángulo amoroso, y cuyo título parece sacado de los versos 143-144 de la comedia moretiana, en los que Filipo declara: «Palabra se han de dar nuestros amores/ de ser amigos y competidores».

#### BIBLIOGRAFÍA

- BESSO, Henri V. [1938]: «Dramatic Literature of the Spanish and Portuguese Jews of Amsterdam in the XVIIth and XVIIIth centuries», *Bulletin Hispanique*, 40, pp. 33-47.
- BOER, Harm den [1988]: «El teatro entre los sefardíes de Ámsterdam a finales del siglo XVII», *Diálogos Hispánicos*, 8 (3), pp. 679-692.
- [2014]: «¿Criptojudaismo en la comedia española?», *Judaísmo y Criptojudaismo en la comedia española. XXXV Jornadas de teatro clásico de Almagro. 5 al 7 de julio de 2012*, Cuenca, Universidad de Castilla-La Mancha, pp. 127-143.
- Comedias nuevas escogidas de los mejores ingenios de España: duodécima parte* [1658]: Madrid, Andrés García de la Iglesia-Juan de San Vicente.
- COTARELO Y MORI, Emilio [1906]: Prólogo y edición de *La niña de los embustes Teresa de Manzanares* de Alonso de Castillo Solórzano, Madrid, Librería de la viuda de Rico.
- ENRÍQUEZ GÓMEZ, Antonio [2015]: *Academias morales de las Musas*, ed. del Instituto Almagro, dir. Milagros Rodríguez Cáceres y Felipe B. Pedraza, Cuenca, Universidad de Castilla-La Mancha, 2 tomos.
- FUNDAM, Isaac [1724]: *Varios y honestos entretenimientos*, Ámsterdam (en portada consta México, 1625).

- KAYSERLING, Meyer [1968]: *Biblioteca Española-Portuguesa-Judaica*, Nieuwkoop, B. De Graaf.
- MORETO, Agustín [2018]: *Amor y obligación*, ed. M<sup>a</sup> Carmen Pinillos. En línea: <http://www.moretianos.com> [consultado en 2018].
- QUIÑONES DE BENAVENTE, Luis [2001]: *Entremeses completos I. Jocoseria*, Madrid/Frankfurt am Main, Iberoamericana/Vervuert.
- WILKINSON, Alexander S. [2010]: *Iberianbooks*, Leiden/Boston, Brill Academic Publishers.
- WOLF, Johann Christoph [1727]: *Bibliotheca Hebraea* vol. III, Hamburgo/Leipzig, Christiani Liebezeit.



**LOS FELICES AÑOS 60:**  
*EL DESDÉN, CON EL DESDÉN*

**Jesús Cracio**

---

DIRECTOR ESCÉNICO

Durante siete años, del 84 al 90, organicé el «Encuentro de Teatro Clásico para jóvenes», actividad que junto con otras más había creado el INJUVE y que se desarrollaba en Almagro, veinte días antes del Festival Internacional. En él participaba un grupo de cada autonomía, que había sido seleccionado en su región, y que estaba formado por jóvenes menores de treinta años. En esos ocho días que duraba el Encuentro, se juntaban aquí más de ciento cincuenta jóvenes para representar y ver los distintos montajes que habían realizado.

Por entonces, yo ejercía la labor de Director del Área Teatral del INJUVE y, como tal, asistí a todas las representaciones que se hicieron durante esos siete años, es decir, más un centenar. Vi obras de todas las cataduras, obras que no había visto representadas ni leídas. Como bien sabemos, leer teatro, y más aún si es teatro clásico, es un ejercicio que entraña cierta dificultad, pero escucharlo resulta a veces más cómodo y ligero. No todos los grupos que participaban (en su mayoría eran *amateurs*) tenían un estudio o conocimiento de los textos clásicos, pero sí hubo grupos que hicieron loables montajes y, por poner un solo ejemplo, Helena Pimenta dio sus primeros pasos en estos Encuentros con su grupo Atelier, más tarde convertido en UR.

Para mí, tener la oportunidad de visionar tal cantidad de teatro clásico en estos Encuentros, más el que veía en Madrid, equivalió a un Master sobre «El espectador del

Teatro Clásico». Una de las comedias que más se representaba era *El desdén, con el desdén*, texto que ya conocía, pero cada vez que le veía más me interesaba y volvía a leerlo y quedar atrapado en su belleza y comicidad. Allí estaba en el cajón de «los proyectos deseados», algunos de los cuales siguen ahí empolvados, pero este sí que tuve la suerte de llevarle a cabo.

Entre los varios resúmenes que los eruditos han dictado sobre *El desdén, con el desdén*, elijo uno que por la precisión y brevedad de la materia, de la sustancia, resumió don Ignacio de Luzán [cit. Moreto, 1978: 9]:

La fábula o acción es esta: Carlos, conde de Urgel, enamorado de Diana, princesa en extremo esquiva y enemiga de amores y de casamiento, juzgando imposible empresa el vencer su esquividad por los medios regulares de amor y rendimiento, elige el de fingir indiferencia y desamor, y con esta traza logra su intento, pues Diana, rendida al fingido desdén de Carlos, se da a partido y le da la mano de esposa.

Sin duda que esta sinopsis argumental puede ser también la adecuada para varias comedias del Siglo de Oro, como en el caso de *La vengadora de las mujeres*, *La hermosa fea*, de Lope de Vega, donde igual que en *El desdén, con el desdén*, la trama muestra que solo amamos lo inalcanzable y que solo simulando, fingiendo que somos inalcanzables conseguiremos que nos amen, es decir, que la mejor triquiñuela para doblegar un desdén es otro desdén.

Hay que resaltar que *El desdén, con el desdén* olvida el tema del honor y deja a un lado el trágico idilio interclasista, temas muy planteados por Lope, para mostrarnos un elegante divertimento: una mujer que desdeña el amor, que tiene aficiones masculinas, como la lectura y la filosofía, y que además no quiere enamorarse ni casarse. Otra cuestión muy importante, y creo que novedosa para la época, es que desea hacer lo que le dé la santa gana, no plegarse a lo que ordene su padre.

Pero, sobre todo, *El desdén, con el desdén* constituye el paradigma de un nuevo planteamiento dramático, de otra novedosa perspectiva, pues el conflicto de la obra, la trama argumental, no es una intriga palaciega, ni una comedia de verduguillos, capa y espada, ni una tragedia de honor, ni una grotesca comedia de figurón, sino que desarrolla y formula un juego intelectual, basando los cimientos de la obra en un nudo de ideas, de planteamientos y polémicas abstractas perfectamente enlazadas. De ahí que resulte su originalidad de ser una comedia de conceptos, más que de caracteres o circunstancias.

Como dice Diana —nombre, lógicamente, no elegido al azar, pues en la mitología romana era la diosa virgen de la caza, en contacto con los animales y las tierras

salvajes; más tarde pasó a ser una diosa de la luna, siendo también un símbolo de la castidad—, protagonista de la obra, ella desde niña está habituada a la lectura de la historia y de la filosofía donde se ha instruido y descubierto que las mujeres siempre llevan la parte más aciaga en la vida y también en el amor. Y aferrada a estas lecturas que han formado su carácter y su ser, declara que:

DIANA.                   Pues para que conozcáis  
que la opinión que yo llevo  
es hija del desengaño...  
[Moreto, 1978: 108]

Es decir, que se declara desengañada sin haberse enamorado nunca. Pero en lo que más insiste y porfía es que el estudio y la reflexión —que no el conocimiento— le han enseñado que el amor es el motivo de todas las desdichas y desastres que abaten al género humano y, de esta manera, también se muestra cruel y sabionda en las escenas que tiene con sus primas. En *Fragmentos de un discurso amoroso* Roland Barthes [1977] analiza con lupa de sabio este tipo de desencuentro entre la razón y el corazón.

Tales aseveraciones de Diana son calificadas y contestadas por los demás personajes como un error, incluso su padre llega a juzgarlo como un «ciego desvarío», y todos con sus buenas razones siguiendo las ideas admitidas y reinantes de la época, donde los que proscribían o negaban el amor actuaban contra la naturaleza. Quizás quien mejor resume este pensamiento, es el Príncipe de Bearne en la escena del galanteo:

PRÍNCIPE DE BEARNE.  
Si vos os negáis al trato  
siempre estaréis en el yerro  
porque no cabe experiencia  
donde se escusa el empeño.  
Vos vais contra la razón  
natural, y el propio fuero  
de nuestra naturaleza  
pervertís con el ingenio.  
[Moreto, 1978: 107]

Ante el comportamiento de Diana, Carlos, decide actuar de igual manera. En su primer monólogo, donde Moreto suele narrar los antecedentes para así ubicar al espectador en la trama que sigue, se muestra irritado y dolido por la forma en que Diana le

desprecia y desdena. Y como forma parte de la débil condición del ser humano anhelar lo inaccesible, cuantos más noes recibe más se empeña en alcanzar su logro; y hasta tal punto reconoce su propia mezquindad que le dice a Polilla:

CARLOS. [...] aquella hermosura misma  
que yo antes libre miraba  
con tantas partes de tibia,  
cuando la vi desdeñosa,  
por lo imposible, a la vista,  
la que miraba común  
me pareció peregrina  
¡Oh, bajeza del deseo!  
[Moreto, 1978: 74]

Y así Carlos persiste, con su obstinada pasión ya que por más óptimos argumentos que le dé la razón, su voluntad no es libre de acatarlos y recurre a la «ley que dio Naturaleza». Si el desdén de Diana ha seducido a Carlos, él usará las mismas armas para seducir a Diana.

Y como señala el académico Francisco Rico [en Moreto, 1978: 19] en un ilustrativo y prolijo análisis sobre *El desdén...*, hay una frase reveladora en el conjunto de la obra y que Moreto pone en boca de don Gastón, conde de Fox:

Pues si argumento ha de ser  
desde hoy nuestro galanteo  
todos vamos a argüir  
contra el desdén y el despego.  
Príncipes, de la razón  
y de amor es ya el empeño;  
cada uno un medio elija  
de seguir este argumento;  
veamos, para concluir  
quién elije mejor medio.  
[Moreto, 1978: 108-109]

Y el príncipe de Bearne, añade:



Yo voy a escoger el mío  
y de vos, señora, espero  
que habéis de ser contra vos  
el más agudo argumento.

[Moreto, 1978: 109]

El Ayuntamiento de Gijón, en el año 96, quería hacer el primer montaje producido por el Teatro Jovellanos con la idea de realizar uno al año. Con este buen propósito me ofrecieron montar un espectáculo que yo habría de elegir con una sola condición: tendría que ser solo con artistas nacidos en Asturias, aspecto muy loable para así dar trabajo y proyección a los actores de la región. Situación ideal y soñada. Durante mi carrera profesional como director de escena he dirigido alrededor de cincuenta montajes, de los cuales más de la mitad han sido producidos por mí. El trance de producir y dirigir solo lo sabe quién ha pasado por él. Que a uno le llamen para montar la función que quiera, sin ninguna cortapisa, disponiendo de una buena producción, es un deleite y ventura que no suele suceder con mucha asiduidad. Bueno, salvo para las vacas sagradas, rebaño en el que por trayectoria y proyección no me encuentro. Sí me ha sucedido cuatro o cinco veces, por suerte: con el Centro Andaluz de Teatro, con el Teatro Español para inaugurar la sala Max Aub del Matadero, en el Teatro Sucre de Quito... y esta es la situación deseada por todo director: montar la obra que desees en ese momento, sin tener que ocuparte de la producción y distribución del montaje.

Cavilando sobre la obra que deseaba hacer, recibí una llamada de Amaya de Miguel, directora en ese momento del Festival de Almagro, ofreciéndome estrenar un montaje dentro del Festival. Entonces no lo dudé y auné las dos propuestas en una. Lo tenía claro: *El desdén, con el desdén*.

Así que me sumergí en el texto, husmeando, intentando encontrar qué versión y visión podría dar sobre él. Casi todos, por no decir todos, los directores españoles cuando nos enfrentamos y montamos un texto clásico, lo hacemos como si nadie lo hubiera realizado antes —craso error— y nos otorgamos el privilegio «de haber descubierto» a Moreto u otro que se precie, ya que salvo estudios muy definidos, no sabemos bien como lo hacían nuestros antepasados.

Yo quería trasladar la función a los años 60 del siglo XX. El desdén amoroso es un tema universal, que siempre estará en el candelero y como casi todas las obras, el misterio de la trama habita entre los muslos de una damisela. Azorín afirma, visión con la que estoy muy de acuerdo, que no existe mejor regla para juzgar a los clásicos que «examinar que están de acuerdo con nuestra manera de ver y sentir la realidad actual».

Cuando llevaba días trabajando en el texto, una noche en un hotel encendí el televisor y apareció una película de los hermanos Marx. Las musas existen..., pero que te pillen trabajando. Dos meses antes de empezar a ensayar, me meto tan dentro de la obra que cualquier signo o circunstancia, cualquier conversación escuchada en el metro, pueden servirme si están dentro del cauce de lo que ando buscando.

Como gran parte de la comedia tiene como trasfondo los carnavales de Barcelona, lo que posibilita un vestuario más vistoso y que sirve para ocultar su identidad, bien podría ser que Carlos y Diana se disfrazasen de Groucho y Marilyn. Empecé a trabajar el enredo de la obra con este hallazgo y todo me cuadraba a la perfección. Hice que Polilla se convirtiera en Harpo —concediéndome el atrevimiento de que pudiera hablar— y los demás personajes podrían transmutarse en reconocibles iconos del cine de los años 50-60. Paulatinamente, fui encontrando y elaborando mi cuaderno de dirección en el interior de cada frase, textos que por sí solos te van marcando el ritmo de cada escena e intentando respirar el aliento y el brío del autor.

El Teatro Jovellanos quería que fuesen exclusivamente actores asturianos, pero logré convencerles que, para que el montaje tuviera un mejor acabado, más proyección en los medios y una más fácil distribución, necesitaba que los protagonistas de la obra fuesen unos actores con amplia trayectoria y que destacasen por su talento artístico. Hoy día, aunque ya no existe una censura como en los años de la dictadura, sí la sigue habiendo en otros términos. Si no dispones de una cabecera de cartel famosa, mediática o televisiva, es muy posible que pese a que hagas un excelente trabajo te lo comas con patatas. La profesional que distribuye mis montajes me cuenta que muchos de los programadores le dicen que «solo quieren comedias con mediáticos». Una censura más sibilina.

Después de algunas conversaciones con diversos actores, Javier Cámara y Cristina Marcos se mostraron atraídos por el proyecto y dispuestos a ensayar en Gijón durante casi dos meses. Siempre he preferido a los actores dispuestos que a los disponibles. Dos estupendos actores con amplio recorrido y con conocimiento de «decir el verso».

Muy pocos actores hoy día «dicen el verso» bien, con sentido y conocimiento. Solo aquellos que trabajan habitualmente en compañías de teatro clásico o bien actores mayores de 50 o 60 años, baqueteados en sus comienzos con todo tipo de montajes. Se ha perdido el estudio o cultura del verso en los colegios, si alguna vez ha existido... Por nombrar dos países cercanos, en Inglaterra o en Francia los niños se educan con Shakespeare, Marlowe, Molière, Racine... Sin duda que aprender a decir el verso entraña dificultad, pero, una vez asimilado, es un trampolín para matizar y saber leer la prosa mejor y con más perspectiva.

Muchos actores cuando tienen que enfrentarse a una obra clásica y más aún si es en verso, suelen ponerse, como decimos en el argot teatral, «estupendos», lo que equivale a actuar de una forma antigua, pretenciosa, engolada y amanerada, casi sin darse cuenta, pues la rima, el verso te arrastra a ello sin percibirlo. Baste escuchar a cualquier persona decir una poesía rimada para que se ponga trascendente. Por lo tanto, lo primero que hubo que hacer fue desmontar (a algunos actores) esa forma de decir y mostrar que el sentimiento y la emoción de nuestros antepasados hay que decirlo de una manera natural, orgánica, obedeciendo a la rima y a la métrica, a la sinalefa, al encabalgamiento, a la cesura y demás reglas impuestas por la versificación. Como durante años ejercí de actor antes de empezar a dirigir, conozco por naturaleza, y no por la razón, los problemas y dudas en las que se sumerge el actor durante el proceso de ensayos. Pero tengo una confianza absoluta en su sensibilidad y en las reacciones que nacen de ellos en el período de trabajo y por las cuales me dejo llevar. De ahí nacieron algunas «morcillas» que irritaron a algún crítico.

Como la música era un elemento indispensable en la concepción dramática de la España del Siglo de Oro, Moreto no se sustrajo del espíritu tendente en aquella época, aunque muy sobrio en cuanto a la espectacularidad en sus montajes si se mostró muy propenso a la inclusión de la música.

Como sugiere Danièle Becker [1989: 354], los dramaturgos «trabajan para poner a punto un género de obra que admita mayor participación de la música, y de modo no artificial, sino justificado por los acontecimientos del argumento» y, a la vez, que complemente la caracterización y muestre el estado anímico de los personajes. En este caso de *El desdén, con el desdén* sirve sobre todo para remarcar el carácter esquivo y rebelde de Diana, aspecto que es clave en el desarrollo de argumento.

¿De qué música podría apropiarme que mejor reflejase el desdén y el desengaño amoroso? Para tal fin, ahí me estaba esperando el bolero.

El bolero es la expresión y campo de las luchas del poder entre los sexos, del desengaño, del abandono, del amor *fou*, del despecho, de la pasión, y que siempre pone en escena el sentimiento amoroso. Presenta en interacción al sujeto (enamorado) y su objeto (amoroso).

Elegí canciones de Benny Moré, Toña la Negra, Paquita la del Barrio, Los Panchos y Teté Montoliú que me servían para remarcar los sentimientos y pensamientos ocultos de los personajes. Al introducir varios temas musicales —los que me iba pidiendo la obra— el montaje fue derivando hacia un casi musical, una función arrevistada, lo que aproveché para la inserción de varios bailes.

Las críticas en su mayoría elogiaron el montaje, aceptando la transgresión propuesta de situarla en nuestros tiempos, afirmando que llegaba con la misma pureza y fuerza que el texto original de Moreto. La única que no estuvo de acuerdo, al menos de las críticas que leí, fue la realizada por mí admirado don Eduardo Haro Tecglen [1996], de la cual entresaco las últimas líneas:

Que para mí este teatro sea aburrido, que no acepte mentalmente la idea de los disfraces y las traslaciones raras de época, los boleros y el *cheek to cheek*, es un problema estrictamente mío, y no se lo debo trasladar a Cracio. La verdad es que, el público se reía y aplaudía con gusto prueba que, en efecto, el equivocado soy yo.

Como siempre tan preclaro y honesto. Esta misma sensación yo la he tenido docenas de veces.

El montaje se estrenó en el Teatro Jovellanos de Gijón y seguidamente en el Festival de Almagro, recorriendo ese verano varios festivales de teatro clásico, Niebla, Alcántara... para recalar durante dos meses en el Teatro Lara de Madrid.

#### BIBLIOGRAFÍA

- BARTHES, Roland [1982]: *Fragmentos de un discurso amoroso*, Madrid, Siglo XXI editores.
- BECKER, Danièle [1989]: «El teatro palaciego y la música en la segunda mitad del siglo XVII», en AA. VV.: *Actas del IX Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas (18-23 de agosto de 1986. Berlín)*, ed. Sebastian Neumeister, Frankfurt am Main, Vervuert, 1989, I, pp. 353-364.
- HARO TECGLEN, Eduardo [1996]: «Crítica teatral», *El País*, 7 de septiembre de 1996, en [https://elpais.com/diario/1996/09/07/cultura/842047210\\_850215.html](https://elpais.com/diario/1996/09/07/cultura/842047210_850215.html) [consultado en julio de 2018].
- MORETO, Agustín [1978]: *El desdén, con el desdén*, ed. Francisco Rico, Madrid, Castalia, 2ª ed.

FANFARRONES Y LINDOS  
DESDE LA ANTIGÜEDAD CLÁSICA HASTA NUESTROS DÍAS:  
*EL LINDO DON DIEGO DE MORBORIA TEATRO\**

Míriam Martínez Gutiérrez

---

UNIVERSIDAD COMPLUTENSE DE MADRID

A lo largo de nuestra historia literaria se han ido forjando en el seno de los textos una serie de tipos literarios a los que denominamos personajes. Estos, dependiendo del momento en el que nacieron, se han visto influidos por distintas circunstancias históricas y culturales, por vaivenes sociales, artísticos y antropológicos. Asimismo, durante su trayectoria vital estos tipos fueron evolucionando, cambiando para adaptarse al momento en el que surgían los nuevos textos; de manera que, en ocasiones todavía eran reconocibles para los lectores anteriores, mientras que en otras, esa metamorfosis daba lugar a nuevos patrones literarios, aunque con la posibilidad de rastrear las huellas que les habían llevado hasta ese texto y momento concretos.

En este estudio pretendemos dirigir nuestra mirada hacia un momento y un fenómeno literario determinados: el siglo XVII y el apogeo del teatro barroco. Resulta indudable que la comedia nueva, aunque retomara temas, motivos y argumentos de la tradición anterior creó un sistema teatral característico, propio, dentro

---

\* Este trabajo se enmarca en el proyecto de investigación *Escritura teatral colaborativa en el Siglo de Oro: análisis, interpretación y nuevos instrumentos de investigación (Centenario de Agustín Moreto, 1618-2018)*, con sede en la Universidad de Burgos, financiado por el Ministerio de Ciencia, Innovación y Universidades-Fondos FEDER (FFI2017-83693-P).

del cual se fueron acomodando los elementos literarios precedentes. En este ecosistema artístico fueron perfilándose también figuras teatrales que contaron con el innegable favor del público y que a su vez originaron por evolución y transformación nuevos personajes y tipos como en el caso del figurón, que fue núcleo y protagonista de muchas obras a lo largo de los siglos XVII y XVIII.

Encontramos en la literatura española un caso particular de figurón, el de *El lindo don Diego* de Agustín Moreto, que a pesar del tiempo transcurrido desde su creación, permanece vivo y con éxito sobre las tablas a través de las múltiples representaciones de la obra realizadas durante los últimos siglos. Así, a pesar del declive y desvanecimiento que sufrió el género de la comedia de figurón, podemos observar que, en este caso concreto, la obra y el personaje —como indiscutible protagonista de ella— han seguido suscitando el interés y el aplauso del público.

Aunque la esencia del *lindo* don Diego —la de un fanfarrón egocéntrico y vanidoso— ha sido reconocida y apreciada por el público a través de los distintos montajes, por dibujar un tipo presente en la sociedad de casi todas las épocas y lugares, el cambio de espectadores, fechas y circunstancias de las representaciones ha obligado a adaptar el espectáculo para que el público pudiese comprender y disfrutar al máximo la obra de Moreto. La última de estas versiones de *El lindo don Diego* ha sido realizada por la compañía Morboria Teatro y dirigida por Eva del Palacio.

El objetivo de este trabajo será, en primer lugar, mostrar los orígenes y los antecedentes del personaje del figurón que explican las características que lo definirán en el momento de su configuración en el siglo XVII y, en particular, las que diferencian a la creación moretiana, pues don Diego se distancia de alguna manera de otros figurones del momento por su condición de *lindo*. Así, en segundo lugar, podremos analizar cómo se ha llevado a cabo el montaje escénico de Morboria, qué cambios se producen respecto a la comedia original y cómo estos ayudan al público actual a acercarse a la esencia de esta obra, conservando esa ingeniosa comicidad que hace que podamos reírnos y disfrutar de la extravagancia y los disparates de don Diego a través de los siglos.

## 1. LA OBRA Y EL PERSONAJE: *EL LINDO DON DIEGO*

Probablemente, junto a *El desdén, con el desdén*, sea *El lindo don Diego* una de las obras de Agustín Moreto (1618-1669) que más atención ha recibido por parte de la crítica. Este interés, motivado en parte por el éxito que la comedia cosechó —y sigue cosechando— en los escenarios, se reafirma en el hecho de que la mayor parte de los

estudiosos coinciden en señalar que se trata de una de las mejores y más características creaciones del dramaturgo madrileño.

La comedia presenta las dificultades que debe superar una pareja de enamorados hasta que consiguen casarse. Don Tello espera la llegada de sus sobrinos don Diego y don Mendo, a quienes pretende dar en matrimonio a sus hijas: Inés y Leonor. Sin embargo, don Juan, amigo de la familia, está enamorado de doña Inés y es correspondido por ella. Cuando aparece en escena don Diego, el prometido de doña Inés, todos se dan cuenta de su extremada vanidad, fanfarronería y necedad, excepto don Tello, que, empeñado en casar a sus hijas, tratará de ignorar el carácter del lindo. Será finalmente Mosquito, el gracioso, quien urdirá la trampa para engañar a don Diego: con la ayuda de la criada Beatriz, que se hará pasar por condesa, convencerá al lindo de que puede llegar a casarse con ella —con el ascenso social que esto supone— para conseguir que este renuncie a la mano de doña Inés. La obra termina con el matrimonio de las tres parejas (doña Inés y don Juan, don Mendo y doña Leonor, Beatriz y Mosquito), mientras que don Diego, engañado y burlado, quedará soltero y sin alcanzar ningún matrimonio ventajoso.

Aparentemente, el argumento de la obra no difiere mucho del de otras comedias de enredo o de capa y espada de la época. Sin embargo, al enfrentarnos al texto como lectores o como espectadores, nos damos cuenta de que, además de la pareja protagonista, es otra figura la que ocupa un papel central en la obra: todas las acciones y los demás personajes gravitan de alguna forma no del todo consciente alrededor de don Diego. También el público, casi desde el inicio, se pone del lado de los enamorados, y participa de alguna manera en el complot que tejen todos contra el lindo. Y, sin embargo, este queda inevitablemente grabado en la mente del espectador, pues atrae continuamente sobre sí la atención con su insistencia sobre su belleza y el poder seductor de su físico. La constante adaptación de la realidad que realiza el lindo para amoldarla a sus expectativas causa la risa del público —incapaz de tomarle en serio— por lo absurdo y desmesurado de su insistencia. Una risa provocada por un personaje que, con su carácter caricaturesco, atrapa al espectador y a pesar de ser el «antihéroe» domina en la escena y en el recuerdo. Figurón, vanidoso, fanfarrón, monomaniaco, lindo o afeminado, don Diego es uno de los mayores logros de Agustín Moreto, quien, si no una figura humana y creíble, consiguió en él un perfecto artefacto cómico y dramático.

## 2. SOBRE DON DIEGOS, FIGURONES Y LINDOS

### 2.1. *Las comedias de figurón*

Tradicionalmente se ha venido clasificando *El lindo don Diego* como una comedia de figurón, casi desde que Ignacio de Luzán [1737] usara el término con fines taxonómicos en la primera mitad del siglo XVIII:

Pero en cambio de esto, se hicieron desde entonces más frecuentes las que propiamente son comedias, esto es, las que llaman de figurón, porque pintan y ridiculizan los vicios o sandeces de alguna persona extravagante.

Además de ese afán clasificador, el objetivo principal de este tratado teórico es establecer cuáles deben ser las normas del teatro neoclásico, recuperando muchas de las ideas que expone Aristóteles en su *Poética* y que los dramaturgos de la época anterior con frecuencia habían ignorado. En ese intento de vuelta a los preceptos que regían la comedia clásica grecolatina, uno de los valores que los preceptistas atribuían a la comedia era el de encerrar en sí propósitos serios, pues su objetivo, siguiendo el concepto horaciano del arte, era el de «enseñar deleitando». Así, frente a otras comedias españolas del siglo XVII, para Luzán las comedias de figurón eran verdaderas comedias precisamente porque al pintar y ridiculizar los vicios de determinados personajes, no solo divertían al público, sino que incitaban a la reflexión moral.

De hecho, la intención satírico-crítica es uno de los rasgos que señalan la mayor parte de las definiciones actuales de *comedia de figurón*. Y aunque la mayoría de los estudiosos coincide en calificar a don Diego como uno de los figurones más logrados de la producción moretiana, la cuestión tampoco ha estado exenta de polémicas.

No pretendemos dirimir aquí el problema de la clasificación genérica de la comedia, ya que el objetivo de nuestro trabajo es otro. Sin embargo, y al margen de estas cuestiones, vemos que algunas de las mejores definiciones de la comedia de figurón encajan a la perfección con la obra de Moreto y con su personaje principal. Estas definiciones nos proporcionarán los rasgos principales de *El lindo don Diego*, lo que después nos permitirá detectar algunos de ellos en sus antecedentes literarios y culturales.

En su tesis sobre *La comedia de figurón de los siglos XVII y XVIII* Olga Fernández [1999: 40] define de manera detallada el género que nos ocupa:



La llamada comedia de figurón, es un género de comedia popular humorística satírica que se desarrolla durante los siglos XVII y XVIII y que tiene como principales características el estar protagonizada por un personaje ridículo, tanto por su aspecto como por su psicología, por medio del cual se critican defectos humanos y comportamientos sociales negativos, casi siempre llegando a lo grotesco. Dicho personaje es el soporte fundamental de la comicidad de la obra y su función supera con mucho la del “gracioso” tradicional.

A su vez, Ignacio Arellano y Víctor García Ruiz [cit. Sánchez Jiménez, 2007: 109] describen al personaje que da nombre al género:

el figurón podría caracterizarse como personaje fundamentalmente ridículo marcado por ciertas peculiaridades que le separan de los demás y lo convierten inconscientemente en objeto de risa. Este defecto no ha de ser exclusivamente la manía nobiliaria sino los distintos vicios morales, manifestados en su conducta o en su lengua: la presunción de la posición social o del atractivo físico; la necedad; la tacañería; la pedantería culta; la torpeza del lenguaje amoroso o comunicativo; la cobardía; la credulidad; el desgraciado aspecto físico o indumentario. Sobre estos preceptos, con gradaciones que llegan a lo ridículo inverosímil, se levanta la estirpe de los figurones.

Vemos, por lo tanto, que estas definiciones coinciden con algunos aspectos de la obra moretiana. Olga Fernández, por ejemplo, señala el carácter satírico de este tipo de comedias que critican diversos comportamientos y defectos humanos, hecho al que también apuntaba Luzán. Además, en ambas definiciones se indica que estas comedias están protagonizadas por personajes «ridículos» tanto por su aspecto como por su psicología. Y precisamente entre los defectos que los convierten en ridículos, Arellano y García Ruiz [cit. Sánchez Jiménez, 2007: 109] señalan «la presunción [...] del atractivo físico; la necedad; [...]; la torpeza del lenguaje amoroso [...]; la cobardía; la credulidad; el desgraciado aspecto físico o indumentario»; defectos que, salvo excepciones, muestra en diferente grado don Diego, aunque el más característico y acusado sea el de la vanidad. Entre los defectos psicológicos también se señala alguno de apariencia: no podemos saber realmente si el lindo es atractivo o no, pero si lo es, convierte su aspecto en ridículo por una excesiva preocupación por su imagen, lo que le lleva a vestir de manera extravagante. De esta forma, las descripciones que él mismo u otros personajes hacen de su vestimenta y apostura transmiten esa sensación de extravagancia casi grotesca, tam-

bién porque en ellas afloran el humor y la ironía moretianas, incluso cuando el figurón se alaba a sí mismo (vv. 313-386 y 577-597)<sup>1</sup>.

Además, esa autoalabanza del lindo choca continuamente con lo que piensan el resto de personajes y el público, lo que, según Arellano y García Ruiz, lo aleja de los demás y lo convierte en inconsciente objeto de risa. Por otra parte, en toda la descripción que hace Mosquito del lindo (vv. 313-386), la extravagancia de las maneras y la vestimenta del personaje se ven potenciadas aún más por el relato humorístico del criado. Sin embargo, cuando el lindo aparezca por fin en escena, el público se dará cuenta de que, en el fondo, Mosquito apenas ha exagerado, con lo que lo grotesco de los comportamientos, gestos e ideas del figurón, unidos a su necesidad, convertirán a don Diego en el principal motor cómico de la obra.

## 2.2. *Una estirpe de fanfarrones y lindos: fuentes, influencias y referentes del personaje*

Al hablar de la comedia de figurón, es también importante la labor llevada a cabo por parte de algunos estudiosos, que han tratado de determinar y señalar las posibles fuentes o modelos de este tipo teatral. Así, en este apartado nos gustaría esbozar brevemente la tradición literaria, cultural y teatral de la que procede el *figurón lindo*, encarnado a la perfección en la figura de don Diego de la comedia moretiana. Esto, además, nos permitirá detectar la ausencia o pervivencia de algunos de los rasgos de esta tradición en nuestro personaje, pudiendo incluso dilucidar cuáles de ellos son «prestados» y cuáles se deben a la originalidad de Agustín Moreto.

Podríamos decir que en el personaje del lindo confluyen dos aspectos: por un lado, unas circunstancias históricas muy concretas, una realidad social plasmada en la literatura costumbrista de la época y en el mundo dramático del entremés; por otro, la nueva realización o materialización de modelos teatrales y literarios de muy largo recorrido.

Respecto al primer aspecto, queremos apuntar brevemente que la comedia moretiana se basa en otra obra anterior, *El Narciso en su opinión*, de Guillén de Castro, de la que toma argumento y personajes, aunque sometiéndoles a una particular transformación. Moreto lleva a cabo una intensificación de los rasgos cómicos del *Narciso* de Castro, erigiéndole además en eje central y motor principal de la comicidad de la obra. Así, estas transformaciones y ajustes conducen finalmente a la caricatura y a lo grotesco, que resaltan aún más el carácter crítico y satírico de la creación moretiana.

---

<sup>1</sup> En lo sucesivo, cito por la edición de Sáez Raposo [Moreto, 2013] que recojo en la bibliografía.

Por su parte, varios estudiosos han rastreado el posible origen social de las realidades que encarnan los diferentes tipos de figurones, que precisamente por servir de instrumento de crítica y sátira tenderán a representar vicios y defectos presentes en la sociedad, y eran reconocibles por parte de esta. Así, antes de la aparición de las primeras comedias de figurón —que dependiendo de autores se sitúa a comienzos o a mediados del siglo XVII— se pueden rastrear en algunos textos costumbristas y en el «entremés de figuras» una serie de tipos sociales más o menos característicos y reconocidos en la época, entre los que se encuentra el lindo. Ya en esos textos costumbristas existe una cierta actitud irónica y crítica hacia este tipo de personaje que retratan autores como Juan de Zabaleta en sus obras *El día de fiesta por la mañana*<sup>2</sup> y *El día de fiesta por la tarde* o Francisco de Quevedo en las *Capitulaciones de la vida de la Corte y oficios entretenidos de ella* [Fernández, 1999]. En el teatro, Quiñones de Benavente saca a escena a algunos lindos en sus piezas breves, y Lope de Vega también critica en algunas de sus comedias a este tipo.

Respecto a la tradición teatral grecolatina, los estudiosos coinciden en señalar que los figurones son sucesores de la estirpe del *miles gloriosus* plautino y, de manera más general, de la figura teatral del fanfarrón, cuya más afortunada materialización es el personaje de Plauto.

Efectivamente, podemos ver en este personaje algunos de los rasgos que van a definir en este caso a nuestro *lindo don Diego*. Casa y Primorac señalan que este tipo del fanfarrón normalmente está caracterizado por dos rasgos estrechamente relacionados: «1) Una tendencia obsesiva que le impide la consideración de otras realidades; 2) una incapacidad absoluta de verse como le ven los otros, de entender lo cómico de su comportamiento» [Casa y Primorac, 2008:14]. Como vemos, en el caso de don Diego están presentes ambos: una vanidad obsesiva que le impide ver lo que ocurre a su alrededor, y una incapacidad completa para percibir una realidad diferente a la que él crea en su cabeza.

Por otra parte, también se ha señalado que, en el repertorio cómico grecolatino, el soldado encarnaba un papel perfectamente establecido e identificado por el público «en torno a una figura exageradamente engreída y vanidosa» [Moreno Hernández, 2007: 23]. Además, la función actancial de este personaje en las comedias solía ser la misma que desempeñará don Diego, que no es otra que la de antagonista de un joven enamorado.

<sup>2</sup> Muy interesante resulta el fragmento que selecciona para ilustrar esta cuestión Ebersole en su prólogo a la edición conjunta de *El Narciso en su opinión* y *El lindo don Diego*.

Antonio Moreno Hernández señala además que «el tipo más común de *miles* está representado por un soldado extranjero [...] que exhibe un aire exageradamente narcisista y fanfarrón» [2007: 39].

Este motivo del soldado extranjero se trasladará a otra de las manifestaciones que nos interesa señalar aquí del personaje del fanfarrón: *il capitano* de la *commedia dell'arte* italiana. Es indudable que este tipo procede del *miles gloriosus* latino, aspecto ampliamente demostrado en numerosos estudios que han tratado las relaciones entre las máscaras del teatro grecolatino y las de la comedia italiana del siglo XVI. En este caso, la procedencia de los soldados extranjeros suele ser española, ya que el tipo italiano pudo basarse en la realidad de los soldados españoles que iban a luchar a Italia.

Este personaje suele estar caracterizado como un soldado bravucón, violento, excesivo y vanidoso que se dedica a presumir de sus logros militares y de sus conquistas, y finalmente es desenmascarado, demostrando que todas esas historias son falsas.

Además de las teorías que intentan explicar la importancia de la *commedia dell'arte* en la configuración de los personajes de los *pasos* de Lope de Rueda que desembocarían en el entremés, Antonio Sánchez Jiménez [2007] ha expuesto que el personaje del militar español bravucón y vanidoso que lucha en Italia sirvió de modelo para algunos personajes de Lope de Vega. De hecho, para este autor, la comedia en la que aparecen estos personajes, *La contienda de García de Paredes y el capitán Juan de Urbina*, sería la primera comedia de figurón<sup>3</sup>.

Vemos, por lo tanto, que en el personaje de don Diego no solo podemos observar la influencia directa de la comedia *El Narciso en su opinión*, de Guillén de Castro. También es posible rastrear en él una serie de influencias, fuentes y referencias más complejas que entroncan con el tipo del fanfarrón perfilado en el *miles gloriosus* de Plauto, *il capitano* de la *commedia dell'arte* y otras comedias españolas de la época en una red de influencias literarias entrecruzadas. Sobre esta tradición teatral, se añade el tipo social del lindo, retratado y satirizado también en la época en el teatro breve y en los textos de literatura costumbrista.

---

<sup>3</sup> «Lope encontró en el Carlo famoso la idea del soldado español excesivo y violento que sobre el tópico del *miles gloriosus* habían creado los críticos extranjeros, la imagen que la *commedia dell'arte* italiana plasmó en el *Capitano Spavento*» [Sánchez Jiménez, 2007: 121-122].

### 3. EL LINDO DON DIEGO DE MORBORIA TEATRO<sup>4</sup>

*Morboria* es una compañía independiente de teatro, creada en Madrid en 1993 por Eva del Palacio y los hermanos Fernando y Álvaro Aguado. Entre sus especialidades se encuentra la representación de obras de teatro clásico (español, francés e inglés), con un gran respeto al texto de los autores, aunque con puestas en escena siempre llamativas, espectaculares, ágiles, donde la música y el vestuario cobran una especial relevancia, y con un carácter personalísimo que hace inconfundibles los montajes de esta compañía. Así, a lo largo de los años, han representado entre otros *El avaro* o *El enfermo imaginario* de Molière, *El sueño de una noche de verano* de Shakespeare y *El condenado por desconfiado*, de Tirso de Molina.<sup>5</sup>

En el año 2004, la compañía ya apostó por *El lindo don Diego*, y en 2017 puso en escena un nuevo montaje de la obra, con versión y dirección de Eva del Palacio. La obra recorrió los principales festivales de teatro clásico de España y se representó en diversas ciudades españolas como Valladolid, Madrid o Toledo. En 2018, con motivo del cuarto centenario del nacimiento de Agustín Moreto, la compañía representó también otra comedia moretiana, *De fuera vendrá quien de casa nos echará*.<sup>6</sup>

Frente a las propuestas escénicas más recientes de la obra, este montaje traslada la acción a los años veinte del siglo pasado. De esta manera, los sucesos ocurren en un local ‘de variedades’, el Club Morboria. Aunque esto en principio puede llamar la atención y provocar el rechazo de los más puristas, un análisis detallado de la versión de Morboria nos permitirá demostrar que los cambios realizados se han llevado a cabo siguiendo una perfecta coherencia que demuestra un minucioso estudio y una profunda comprensión de la comedia moretiana. Así, y partiendo del texto original, que se mantiene casi íntegro y en verso, este montaje no solo conserva la esencia y el significado de la obra de Moreto, sino que es capaz de «perder el respeto a los clásicos con todo el respeto»<sup>7</sup> para traer esa esencia intacta hasta nuestro presente y transmitírsela al público con un sello personal.

---

<sup>4</sup> Algunas fotografías de la puesta en escena de la que hablamos a continuación pueden encontrarse en la página oficial de Morboria Teatro: <http://morboria.com/home/index.php>

<sup>5</sup> Información extraída de la propia página de la compañía Morboria.

<sup>6</sup> Nosotros tuvimos la ocasión de ver representado *El lindo don Diego* en cuatro ocasiones: en Olmedo, Móstoles, Toledo y Almería para la recogida de notas con motivo de la elaboración de este estudio.

<sup>7</sup> Fernando Aguado utilizó esta expresión para referirse a la manera que tienen Eva del Palacio y Morboria en general de entender este tipo de montajes, en el «Diálogo VI» de las *XII Jornadas de Teatro Clásico de Olmedo*, celebrado con motivo de la representación de la versión de Morboria de *El lindo don Diego* en el Festival de Teatro Clásico de Olmedo [19 de julio de 2017].

### 3.1. *La propuesta de Morboria: escenografía, personajes y vestuario*

La función comienza antes de que se apaguen las luces y se haga el silencio. Cuando el espectador entra al teatro, lo que se encuentra en el escenario es un decorado de club de los años veinte, donde predomina el color rojo: unas cuantas mesas con manteles de lentejuelas, sillas, un piano y cuatro paneles verticales van a constituir todo el *attrezzo* utilizado para conseguir ese efecto. Además, el patio de butacas se convierte, antes del inicio del espectáculo, en una extensión de ese local de variedades, ya que unos cuantos actores haciendo de camareros pasean entre los asientos con bandejas, charlando con el público. Esta conversión del patio de butacas en parte del escenario, unida a la música en directo ayudan ya desde el comienzo a romper esa cuarta pared que suele separar a los personajes y al espectador. Este mecanismo, extraído quizá de los espectáculos de calle de la compañía, contribuye a crear un ambiente propicio para que el público se sienta de alguna manera dentro de la comedia. Se pretende transmitir, según la propia Eva, ese ambiente de fiesta en el que vive despreocupada la juventud de entre guerras<sup>8</sup>; una juventud que, por otra parte, pertenece a la clase adinerada, como se puede observar por el vestuario de las parejas de jóvenes, que lucen a lo largo de la obra esmóquines, vestidos de noche, joyas y estolas de piel. De esta manera, se traduce también la condición hidalga o noble de los personajes del texto original a esa sociedad de los años veinte. El vestuario tendrá especial importancia a la hora de establecer después un evidente contraste con la apariencia de don Diego, que parece entender la moda del momento de una manera un tanto peculiar.

Sin embargo, esta transformación de los personajes, que responde a una mera cuestión de actualización, no supone un cambio verdaderamente relevante. Sí que vamos a observar, no obstante, otros cambios que van a modificar la constitución del *dramatis personae* tal y como lo concibió Moreto. La primera de estas alteraciones la constituye la inclusión de un grupo de camareros y camareras en el Club Morboria y en la habitación de hotel donde se nos presenta por primera vez a don Diego. En el espacio del Club, estos camareros, además de introducir al público en la comedia al inicio, van a ayudar a crear a través de sus interacciones con algunos de los personajes protagonistas y entre ellos, un cierto ambiente de ambigüedad sexual. Así, y mientras nuestra atención se enfoca en los diálogos de otros personajes en escena, los camareros, casi siempre en un

---

<sup>8</sup> Cito a partir de las notas que tomé durante la celebración del «Diálogo VI» de las *XII Jornadas de Teatro Clásico de Olmedo* [Olmedo, Valladolid, miércoles 19 de julio 2017], titulado «*El lindo don Diego* de Morboria. La mirada escénica y académica sobre Moreto a las puertas de su IV centenario». El coloquio íntegro también puede verse en YouTube: <https://youtu.be/0AARermWX4o>

segundo plano van a intercambiar insinuaciones e incluso besos con el resto de personajes, tanto de su mismo sexo como del contrario. Sin embargo, esa ambigüedad no es una invención de Morboria, sino que varios estudiosos [Carrión Tejada, 2007; García Ruiz, 1990; Stroud, 2000] han analizado la cuestión de la homosexualidad latente o insinuada del personaje del *lindo* de Moreto, presente en algunos dobles sentidos y alusiones de la comedia original. Hablaremos un poco más delante de otro de los mecanismos que se utilizan en el montaje de Eva del Palacio para manifestar de manera más o menos subrepticia esta característica o lectura del personaje.

La otra modificación importante en el elenco de la comedia es el cambio de sexo de dos piezas fundamentales en el desarrollo de la burla organizada para engañar al lindo. Nos referimos en concreto al gracioso Mosquito, que pasa a ser Mosquita (interpretada por Eva del Palacio) y Beatriz, la criada que se finge condesa, y que en este caso será un camarero llamado Codorniz. Eva del Palacio justificó en Olmedo<sup>9</sup> que este cambio era debido a las necesidades de la compañía, que debía reajustar el reparto de papeles de acuerdo con los actores de los que disponían. Sin embargo, ¿no podía haber interpretado Eduardo Tovar a Mosquito, mientras que Eva hacía de la Beatriz del original moretiano? Creemos que, ante la necesidad de que Eva desempeñase en esta ocasión el papel de *gracioso*, el cambio se produce de forma mucho más meditada y significativa de lo que puede parecer a simple vista. Así, Mosquita, confidente de las damas y amiga de estas, es una mujer, siguiendo el patrón de la criada-confidente del teatro áureo, pero mantiene además la comicidad y la capacidad de organizar enredos de los *graciosos* de Moreto.

Por otra parte, el criado Codorniz, destinado a disfrazarse de condesa, ve justificado también su papel. De alguna manera, Morboria no inventa nada que se salga de los esquemas del teatro aurisecular español, sino que demuestra un perfecto conocimiento de las convenciones de este tipo de comedia. Tenemos ante nosotros el motivo o el recurso del hombre disfrazado de mujer, presente ya en la comedia barroca, que contaba con la complacencia del público y era usado normalmente para provocar la risa, función que también se aprovechará en este montaje. Así, la escena en la que el lindo se entrevista por primera vez con la condesa participa en el original moretiano de la comicidad de la *culta latiniparla*: la criada que se finge condesa inventa un habla enrevesada que don Diego no entiende, pero que interpreta como «estilo de sangre real». En el montaje de Morboria, dado que este pasaje es de difícil comprensión y el motivo no es tan conocido por el público actual, la transformación de la condesa en ‘condeso’ asparentoso aportará

<sup>9</sup> «Diálogo VI», *XII Jornadas de Teatro Clásico de Olmedo*.

el punto de humor casi grotesco que permita mantener la comicidad de este pasaje, uno de los más divertidos del texto barroco.

Además, esta sustitución de la criada disfrazada por un hombre vestido de condesa sirve también para insinuar o implicar dos rasgos característicos del *lindo* presentes en el texto de Moreto. Como se ha señalado, uno de ellos va a ser la supuesta homosexualidad de don Diego, que al admirar la belleza de la condesa, deja entrever que se siente atraído por la belleza de un hombre. El otro rasgo será esa ceguera del *lindo* ante cualquier cosa que no sea él mismo, su belleza o su capacidad de seducción: don Diego, egocéntrico y vanidoso en extremo no solo no verá ni podrá entender más allá de su propia alabanza, sino que estará tan ensimismado que será incapaz de darse cuenta por sus propios medios de que la condesa no solo no es noble, sino que, además, en realidad es un hombre.

### 3.2. *Un figurón ante el espejo: la representación simbólica de la vanidad en la versión escénica de Morboria*

Aunque ya se ha señalado en qué sentido algunas de las modificaciones llevadas a cabo en la propuesta de Morboria sirven para poner de relieve algunos aspectos de la personalidad del lindo, en este apartado nos gustaría apuntar una serie de medios que ayudan a perfilar a la perfección este personaje frente al público actual, y a remarcar una de sus características más sobresalientes: la vanidad.

Esta vanidad se observa casi de manera constante ya desde el mismo texto de la comedia moretiana. El propio Fernando Aguado, que representa el papel de don Diego, señala esta circunstancia en varias de las entrevistas que se le han realizado con motivo de la representación de la obra<sup>10</sup>. Esta perfección del texto puede observarse también en la plasmación de esa insistencia casi grotesca del figurón sobre sus cualidades. A lo largo de la función, nos parece tanta esa obstinación en repetir cómo todos se enamoran de él, que incluso llegamos a plantearnos si se habrán añadido al texto representado algunas repeticiones de este motivo. Sin embargo, está todo en la comedia de Moreto<sup>11</sup>.

---

<sup>10</sup> Así, por ejemplo, dice: «Para mí, el personaje está en el texto, no hay que inventarse muchas cosas [...] este personaje está tan bien dibujado que no me ha hecho falta inventarme muchas películas [...] Un personaje narcisista, exhibicionista y egoísta. Es una joya» [«Diálogo VI», *XII Jornadas de Teatro Clásico de Olmedo*.]

<sup>11</sup> Podemos comprobarlo de manera clara en la escena en la que doña Inés y doña Leonor conocen a sus futuros maridos: don Diego llega a repetir en cuatro ocasiones, (más una que añade el gracioso) en menos de cien versos que cuatro personas diferentes se han enamorado de él (vv. 805-875).



Además del texto literario, en la caracterización del lindo don Diego cobra especial importancia, como ya hemos adelantado, el texto espectacular de la comedia. Si bien el figurón y el lindo eran reconocidos en el siglo XVII por su gestualidad, su vestuario y su forma de expresarse y moverse en escena, no es seguro que esta representación sirva para transmitir el mismo conjunto de significados al público actual. Como explicó Fernando Aguado en las XII Jornadas de Teatro Clásico de Olmedo, sería muy fácil excederse en la caracterización del *lindo*: hacerlo demasiado exagerado, extravagante, grotesco, caer en la chabacanería o hacerlo muy afeminado. Sin embargo, en su representación del personaje, Aguado opta por ser más bien comedido, aun teniendo en cuenta lo exagerado del tipo del figurón. A través de sus gestos y de su tono de voz, lo que se nos transmite principalmente es esa fanfarronería de la estirpe de figurones, acompañada de cierta prepotencia y autocomplacencia, que se transforman por momentos incluso en una especie de sentido de superioridad burlesca a través de ciertos gestos muy marcados de don Diego. Si el personaje realmente supusiese un verdadero obstáculo para la felicidad de la pareja protagonista, estos aires de superioridad probablemente provocarían el rechazo del público; sin embargo, desde el principio comprobamos que el lindo es inofensivo, pues vive en un mundo aparte, organizado en su mente y que rara vez tiene consecuencias en el real. Somos tan incapaces de tomarlo en serio que lo único que provoca en el espectador es risa.

A matizar y perfilar esta caracterización contribuyen a su vez el maquillaje y el vestuario de don Diego. Hemos explicado en la primera parte de este trabajo cómo el lindo, debido a su obsesión por su aspecto, llega a configurar una apariencia ridícula, al preocuparse en exceso por ir a la moda y lucir un atuendo que sirva para embellecerle aún más si cabe. Este rasgo de la caracterización del tipo está perfectamente resuelto en la propuesta escénica de Morboria. Si bien la acción se desarrolla en un entorno en el que aquello que se sale de la norma no resalta en demasía, es necesario que don Diego sobresalga por encima de esta apariencia más allá de lo ordinario. Mientras que en la comedia original el personaje era una caricatura que casi rozaba lo grotesco, en este caso la indumentaria del lindo va a llegar realmente a lo extravagante. Aparece en los tres actos con tres vestuarios diferentes, a cada cual más estrafalario y sorprendente. Por último, a la apariencia física se le añade el maquillaje: don Diego lleva dos prótesis, una de nariz y una de barbilla que le afilan los rasgos de manera grotesca. Aunque este tipo de maquillaje es muy del gusto de Morboria en otros montajes, en esta ocasión es el lindo el único que lo lleva, resaltando así su condición extraordinaria respecto al resto de personajes.

Por último, para la representación de la vanidad de don Diego en escena, queremos señalar un elemento escenográfico que aparece de manera simbólica a lo largo de

toda la comedia para remarcar ese rasgo narcisista: el espejo. Al hablar al inicio de este apartado del *attrezzo* y el decorado utilizados por la compañía, señalábamos la existencia sobre las tablas de cuatro grandes paneles rojos que van a utilizarse a lo largo de la comedia para conformar distintos espacios. Si bien, por un lado, apenas se percibe que están pulidos, pues el color rojo y las filigranas en negro atraen toda la atención, en uno de los momentos más significativos de la comedia, estos se dan la vuelta y el público puede observar que por detrás esos paneles en realidad son espejos. Moreto, en su adaptación de la comedia de Castro, retarda sabiamente la aparición en escena del lindo para lograr un mayor efecto cómico y lo coloca, además, en una situación altamente significativa; aunque en *El Narciso* ya se nos presenta al protagonista arreglándose en su tocador, el dramaturgo madrileño añade a la escena (vv. 473-574) dos espejos sujetos por criados en los que don Diego no hace más que mirarse, además de moverse sin parar (probablemente de manera ridícula) para contemplarse en ellos. Morboria aprovecha al máximo este elemento, representación de ese Narciso que se enamora mirándose a sí mismo, de esa vanidad exagerada, y lo potencia en extremo, aprovechándolo para dotar a la escena de ese ritmo y esa espectacularidad tan característicos de sus montajes. De esta manera, en la función de Morboria, cuando el lindo aparece por primera vez, arreglándose en la habitación de su hotel para ir a ver a sus primas, baila junto con un grupo de botones del hotel y con estos cuatro inmensos espejos, que finalmente se unen para formar uno solo, gigantesco, que ampara a don Diego.

Frente a lo que ocurre en la comedia moretiana, en la que los espejos no vuelven a aparecer, desde el momento del baile del lindo el público va a saber, quizá de manera inconsciente, que esos cuatro gigantesco paneles son en realidad espejos, presentes casi en todo momento sobre el escenario, bien mostrando su lado más opaco, bien presentándose por su cara más pulida. En la escena de la visita a la condesa, aparecen de nuevo los paneles por su lado pulido para conformar el espacio de la casa de la dama. Podríamos decir que, en esta ocasión, sirven de nuevo de elemento simbólico de vanidad y de esa ceguera y ese ensimismamiento que señalábamos en don Diego, pues este es incapaz de darse cuenta de quién es realmente la condesa.

Vemos, por lo tanto, que son diversos los mecanismos a través de los cuales se representan los rasgos del figurón en escena; y se logra de esta manera complementar el texto dramático para que la esencia de la obra y de su personaje principal lleguen con toda su comicidad y plenitud de significado hasta el público actual.

#### 4. CONCLUSIONES: EL LARGO RECORRIDO LITERARIO DE DON DIEGO

Como en todo tipo literario, en todo personaje perfilado a través de diferentes manifestaciones textuales, podemos encontrar en *El lindo don Diego* de Moreto una serie de rasgos, actitudes y características que nos ayudan a insertarlo dentro de una tradición concreta: fanfarronería, vanidad, autoalabanza, egocentrismo... Aunque el género de la comedia de figurón se forje en el seno del siglo XVII, hemos visto que la estirpe figuronesca toma muchas de sus características de otras literaturas y manifestaciones artísticas. De esta forma, podemos recorrer la historia literaria desde la antigüedad clásica, pasando por la *commedia dell'arte* italiana hasta llegar a la comedia áurea, al teatro breve de los Siglos de Oro, la literatura costumbrista y, finalmente, al lindo de Agustín Moreto.

Quizá se deba a una cuestión antropológica, quizá sea porque la vanidad y la fanfarronería parecen ser defectos siempre presentes en todas las sociedades humanas, lo cierto es que este tipo del fanfarrón ha tenido numerosas representaciones en la literatura a lo largo de los siglos y siempre ha sido reconocido por el público, bien para reprobarlo, bien para reírse de él.

Tanta es la vigencia de este tipo que uno de sus más perfectos y sobresalientes representantes, el lindo don Diego, ha sobrevivido al paso de los siglos, permaneciendo de manera intermitente en los escenarios durante casi cuatrocientos años. Como el teatro, además de ser texto escrito, es también vida, está concebido para ser representado, este lindo se ha paseado por las tablas bajo las más diversas formas, apelando a distintas percepciones, ideas y sentimientos en el público según el momento histórico, pero siempre tratando de provocar esa carcajada catártica que debería producir la comedia.

El último de estos lindos, el de la compañía Morboria Teatro, busca también esa carcajada, sin perder su personalísimo estilo y apelando al público a través del ritmo y del espectáculo. Aunque la propuesta es arriesgada, la comprensión y el respeto que este montaje tiene para con la comedia de Agustín Moreto hace que, a través de música, vestuario, gestualidad, espejos y un recitado impecable del verso moretiano, esta compañía rescate de manera perfecta la esencia de este ser vanidoso y la presente ante el espectador para que este pueda reírse y disfrutar una vez más con *El lindo don Diego*.

## BIBLIOGRAFÍA

- ARELLANO, Ignacio [1995]: *Historia del teatro español del siglo XVII*, Madrid, Cátedra.
- CARRIÓN TEJADA, Mercedes [2007]: «Los meneos y melindres del figurón: Fernando Conde y *El lindo don Diego*, de Moreto», en L. García Lorenzo (coord.), *El figurón: texto y puesta en escena*, Madrid, Fundamentos, pp. 443-454.
- CASA, Frank P. [1966]: «*El lindo don Diego*», en *The Dramatic Craftmanship of Moreto*, cap. V, Harvard University Press, pp. 117-146.
- CASA, Frank P. y PRIMORAC, Berislav [2008]: *Agustín Moreto. El lindo don Diego*, Madrid, Cátedra, Letras Hispánicas.
- EBERSOLE, Alba V. [1968]: *Guillén de Castro, El Narciso en su opinión. Agustín Moreto, El lindo don Diego*, Madrid, Taurus, Colección Temas de España.
- FERNÁNDEZ, Olga [1999]: *La comedia de figurón de los siglos XVII y XVIII*, tesis de doctorado, Madrid, Universidad Complutense de Madrid.
- GARCÍA RUIZ, Víctor [1990]: «Una nota explicativa a *El lindo don Diego*, de Moreto: Mosquito revela la impotencia sexual de don Diego», en P. Jauralde Pou, D. Noguera Guirao y A. Rey (eds.): *La edición de textos. Actas del I Congreso Internacional de Hispanistas del Siglo de Oro*, London, Tamesis, pp. 209-218.
- GARCÍA RUIZ, Víctor (ed.) [1993]: *Agustín Moreto. El lindo don Diego*, Madrid, Espasa Calpe, Colección Austral.
- LANOT, Jean-Raymond [1980]: «Para una sociología del figurón», en *Risa y sociedad en el teatro español del Siglo de Oro*, Paris, Centre National de la Recherche Scientifique, pp. 131-148.
- LANOT, Jean-Raymond, y Marc VITSE [1976]: «Eléments pour une théorie du figuron», *Cahiers du monde hispanique et luso-brésilien*, núm. 27, pp. 189-213.
- LOBATO, María Luisa [2003a]: «Moreto», en J. Huerta Calvo (dir.): *Historia del teatro español. I. De la Edad Media a los Siglos de Oro*, Madrid, Gredos, pp. 1181-1205.
- [2003b]: *Loas, entremeses y bailes de Agustín Moreto*, Kassel, Reichenberger, 2 tomos.
- LUZÁN, Ignacio de [1737]: *La poética o reglas de la poesía en general y de sus principales especies*. Ed. digital basada en la de Zaragoza, Francisco Revilla, 1737 y Madrid, Antonio Sancha, 1789. Cervantes virtual. <<https://bit.ly/2C9iN4U>>
- MORENO HERNÁNDEZ, Antonio [2007]: «Tras la estirpe de los figurones: en torno al *miles gloriosus* de Plauto», en L. García Lorenzo (coord.): *El figurón: texto y puesta en escena*, Madrid, Fundamentos, pp. 23-68.

- MORETO CABANA, Agustín [2013]: *El lindo don Diego*, ed. Francisco Sáez Raposo, *Comedias de Agustín Moreto. Segunda parte de comedias*, VIII, dir. en María Luisa Lobato (dir.): Kassel, Reichenberger, pp. 327-533.
- ONTIVEROS VALDÉS, Adriana [2010]: «La caracterización del gracioso en las comedias de enredo de Moreto», en A. González, S. González y L. von der Walde Moheno (eds.): *Cuatro triunfos áureos y otros dramaturgos del Siglo de Oro*, México D. F., Colegio de México, pp. 297-310.
- [2013]: «El discurso del figurón en *El lindo don Diego* de Moreto», *eHumanista*, núm. 23, pp. 199-211.
- PINTO, Elena Di [2007]: «Galería de retratos: figura, figurilla y figurón», en G. Vega García-Luengos y R. González Cañal (eds.): *Locos, figurones y quijotes en el teatro de los Siglos de Oro. XII Congreso de la Asociación Internacional de Teatro Español y Novohispano de los Siglos de Oro*, Almagro, Universidad de Castilla-La Mancha, pp. 99-110.
- PROFETI, Maria Grazia [1983]: Edición de *El lindo don Diego* de Agustín Moreto, Madrid, Taurus.
- RODRÍGUEZ CUADROS, Evangelina [2007]: «Alzando las figuras: hacia una sistematización de lo grotesco», en L. García Lorenzo (coord.): *El figurón: texto y puesta en escena*, Madrid, Fundamentos, pp. 443-454.
- SÁNCHEZ JIMÉNEZ, Antonio [2007]: «Del *miles gloriosus* al figurón: los orígenes de la comedia de figurón en *La contienda de García de Paredes y el capitán Juan de Urbina* (1600), de Lope de Vega», en L. García Lorenzo (coord.): *El figurón: texto y puesta en escena*, Madrid, Fundamentos, pp. 107-127.
- SERRALTA, Frédéric [1988]: «El tipo del galán suelto: del enredo al figurón», *Cuadernos de teatro clásico*, núm. 1, pp. 83-93.
- SIRERA, Josep Lluís [1987]: Edición de *El desdén, con el desdén. El lindo don Diego* de Agustín Moreto, Barcelona, Planeta.
- STROUD, Matthew D. [2000]: «Comedy, Foppery, Camp: Moreto's *El lindo Don Diego*», en M. J. Delgado y A. Saint Saëns (eds.): *Lesbianism and Homosexuality in Early Modern Spain: Literature and Theater in Context*, New Orleans, University Press of the South, pp. 177-197.

#### SOBRE MORBORIA TEATRO

Página web de la compañía: <<http://morboria.com/home/index.php>>

«Diálogo VI», «*El lindo don Diego* de Morboria. La mirada escénica y académica sobre Moreto a las puertas de su IV centenario» en las *XII Jornadas de Teatro Clásico de Olmedo* [Olmedo, Valladolid, miércoles 19 de julio de 2017]: <<https://youtu.be/0AARermWX4o>>

## CRÓNICAS DE LOS COLOQUIOS





**COLOQUIO**  
**SOBRE LA PUESTA EN ESCENA**  
**DE LAS COMEDIAS MORETIANAS**

**Milagros Rodríguez Cáceres**

---

UNIVERSIDAD DE CASTILLA-LA MANCHA

**PRESENTACIÓN DE LOS COMPONENTES DE LA MESA**

FELIPE PEDRAZA, que actúa como moderador, se dispone a presentar a los tres miembros de la mesa, que se han aproximado desde distintas perspectivas a la figura de Agustín Moreto, a quien se dedican estas jornadas con ocasión del IV centenario de su nacimiento. Las primeras palabras van destinadas a lamentar la ausencia de Gerardo Malla, que en 1991 dirigió uno de los espectáculos de más éxito de la CNTC: *El desdén, con el desdén*. Pese a su decidida voluntad de participar en este coloquio, no ha podido acudir a Almagro por problemas de salud.

Contamos con JOSEFINA MOLINA, que ha desarrollado una larga y brillante trayectoria como guionista y directora de cine, televisión y teatro. Le debemos sus aportaciones en programas como *Estudio 1* o *Teatro de siempre*; las series *Entre naranjos* y *Teresa de Jesús*, extremadamente interesante y recordada por todos; los montajes escénicos de *No puede ser el guardar una mujer* de Agustín Moreto, la celeberrima adaptación de la novela de Miguel Delibes *Cinco horas con Mario*, *Motín de brujas* de Josep Maria Benet i Jornet, *La lozana andaluza* en la versión de Rafael Alberti...; las películas *Esquilache*, *Función de noche*, *La Lola se va a los puertos*, con la voz de Rocío Jurado...

Fue la primera mujer que se diplomó en dirección en la Escuela Oficial de Cine y cofundadora de la Asociación de Mujeres Cineastas. Es miembro de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando. En 2012 obtuvo el premio Goya de honor. Hoy nos acompaña para hablar de la puesta en escena de *No puede ser...* que preparó para la Compañía Nacional de Teatro Clásico en 1987.

Tenemos también a RAFAEL PÉREZ SIERRA, que no solo es viejo amigo de las Jornadas, sino que fue el que las inventó cuando en 1978, siendo director general de teatro (así se llamaba entonces), se le ocurrió reunir, precisamente aquí, en Almagro, a la gente de la escena y de la universidad. De esa iniciativa nacería el Festival internacional. En 1990-1991 y 1997-1999 dirigió la Compañía Nacional de Teatro Clásico, de la que fue asesor literario en un primer momento y autor de muchas de las versiones de las obras que se han representado. Recibió en 1996 el premio Goya al mejor guion adaptado por *El perro del hortelano* de Lope de Vega, compartido con Pilar Miró, directora de la película. (Ciertamente, la de hoy es una mesa laureada, comenta FELIPE PEDRAZA). Pérez Sierra fue también catedrático de la Escuela Superior de Canto.

Asimismo está con nosotros ENRICO DI PASTENA, catedrático de la Universidad de Pisa, editor de obras capitales como la *Fama póstuma* dedicada a la memoria de Lope de Vega o *El desdén, con el desdén* de Moreto, que, además, tradujo al italiano. Formó parte de la brillante camada de becarios de la Universidad Autónoma de Barcelona componentes del grupo Prolope, que están publicando la obra dramática del Fénix y el *Anuario Lope de Vega*, y llevan adelante otros muchos proyectos. Va a centrarse en un enfoque netamente histórico-filológico, al tiempo que el hecho de que sea italiano permitirá ampliar el campo de visión del asunto.

## CONTACTOS CON MORETO

El MODERADOR inicia el coloquio invitando a los participantes a que hablen de su experiencia moretiana. En primer lugar, cede la palabra a la directora de *No puede ser...* a fin de que explique qué significó para ella aquel montaje. JOSEFINA aclara ante todo que es más una profesional del cine que del teatro. Cuando Marsillach, director entonces de la Compañía, le propuso (por iniciativa de Pérez Sierra) llevar a las tablas esta obra menor de Moreto, pero muy divertida, le dijeron que la mayor preocupación de la CNTC era luchar contra la errónea idea de que los clásicos son aburridos. Tanto Adolfo como Rafael tenían muy claro que no había por qué excluir determinadas libertades.

Para poner en antecedentes al público de las Jornadas, JOSEFINA resume el argumento de la comedia, del que se desprende lo equivocado que está el hermano de doña Ana cuando cree que debe poner todos los medios para obstaculizar su amor por don Pedro. La protagonista logra darle una buena lección sobre la inutilidad de ese propósito en padres y hermanos. Explica la directora que, cuando vio que en la obra había versos reiterativos, preguntó a Marsillach si se podían hacer algunos retoques. José Luis Alonso de Santos, a quien se había encomendado la versión, se mostró dispuesto, aunque advirtió que ya podían prepararse para recibir los reproches de los críticos. El resultado fue un espectáculo que duraba una hora y media, entendible, dinámico, con el atractivo de una excelente interpretación de actores jóvenes (Ana Gracia, Juan Calot...) y el papel fundamental del gracioso Tarugo a cargo de Antonio Valero. Hubo cambios de tiempo y espacio. Se llevó al terreno de la farsa, con una escenografía y un vestuario desenfadados de Julio Galán, y con música de José Nieto. Aunque la crítica se mostró ambigua, los espectadores se lo pasaron muy bien. Asegura JOSEFINA que para ella ha sido el montaje en que más se ha divertido.

Luego EL MODERADOR pasa la palabra a RAFAEL, que se ha acercado a la figura de Moreto en tres ocasiones. Le pide que nos cuente por qué eligió *No puede ser...* para el nuevo espectáculo. Responde PÉREZ SIERRA que él pensaba que la CNTC tenía la obligación de ampliar el repertorio, de sacar del baúl obras como esta. Le parecía una comedia maravillosa, con esa primera escena en que se invierten los papeles habituales y el galán tiene que defenderse del asedio de la dama alegando que «el honor es cosa frágil/ y es muy sencillo perderlo...»; con la academia literaria que organiza doña Ana en su casa; con el encuentro en el jardín, que recuerda al de Romeo y Julieta, en el que don Pedro quiere besar a su amada y prestarle los labios porque, si se habla de préstamos, hay que hablar de devoluciones.

Habla luego PÉREZ SIERRA de que en 1991, cuando él estaba al frente de la CNTC, se llevó a las tablas otra obra de Moreto: *El desdén, con el desdén*, dirigida por Gerardo Malla, que gustó muchísimo. Considera que es sin duda una pieza singular, una comedia palatina que necesita música en vivo para la fiesta de las Carnestolendas. La partitura de Gregorio Prieto fue muy elogiada. Resume cómo la acción gira en torno al recurso de que se sirve el enamorado don Carlos, siguiendo el consejo de Polilla, para conquistar con su fingido desdén a una dama esquivada que rechaza a todo el que la fatiga con finezas. Naturalmente, el protagonista gana la partida.

Posteriormente, en 2007, hizo la versión de *El lindo don Diego* para un montaje dirigido por Denis Rafter que protagonizó Fernando Conde. Puntualiza RAFAEL que, en realidad, en el teatro clásico español, a pesar de la denominación de uno de los subgéne-

ros más cultivados, hay pocos lances de capa y espada. No abundan obras como *Hamlet*, en la que el duelo ocupa todo un acto. En *El lindo don Diego* sí se da esa circunstancia, aunque se trata de un duelo frustrado. Nos trae a la memoria la escena en que Mosquito, al presentar al figurón, revela las claves de su raro comportamiento: la exagerada dedicación al aseo de su persona y la propia estimación por encima de todo. Cuando, una vez acabada la *toilette*, don Diego quiere ir a la iglesia, el criado le advierte de que, a esa hora, «no hay misa sino en el libro». Apunta PÉREZ SIERRA que hubo quien objetó que Fernando Conde no se ajustaba ni a la edad ni al físico propios de un galán; pero, a su juicio, cabe preguntarse si el protagonista es o no un galán. Estamos ante un paleta estrafalario que no responde a ninguno de los rasgos de los galanes. Lo especial de esta obra es que se sustenta en dos fuentes de comicidad: Mosquito y don Diego. Remata su intervención recordando que el Teatro Real Cinema de Madrid, donde se representó la comedia, se cerró al acabar las funciones: ni cine ni teatro, el que se interesara por el lindo, tendría que verlo en el libro.

#### FORTUNA ESCÉNICA DE MORETO

A continuación, ENRICO DI PASTENA pasa a tratar de la fortuna escénica de nuestro dramaturgo. Explica el profesor que en el siglo XVII el teatro de Moreto fue uno de los más representados en España (solo lo superó Calderón), tanto en los corrales de comedias como en palacio; especialmente en los años cincuenta, momento culminante de su producción. El ritmo de los estrenos decreció a mediados de los sesenta, y aún más después de su muerte en 1669.

Del estudio de la cartelera madrileña del XVIII se desprende que, a medida que la estrella de Lope se oscurecía, en los corrales de Madrid se repusieron con más frecuencia las obras de Moreto (sobre todo *El desdén, con el desdén* y *De fuera vendrá quien de casa nos echará*) y se llevaron también a otras poblaciones.

El siglo XIX supuso un considerable descenso cuantitativo de su presencia en la escena; pero amplios sectores del público seguían apreciándolo, como lo demuestra el episodio de *La Regenta* (II, xvi) en que Clarín cita elogiosamente unos versos de *El desdén, con el desdén*.

En el XX y en los principios del XXI se han podido ver unos 30 montajes de comedias de Moreto y algunas producciones colectivas con piezas breves. Durante la posguerra, a menudo corrieron a cargo de compañías universitarias o no profesionales. Ha sido uno de los autores más veces representado después de Lope, Tirso y Calderón.

La obra predilecta es, con mucho, *El lindo don Diego* (alrededor de 20 montajes), seguida a distancia por *El desdén, con el desdén* y, mucho más lejos aún, por *De fuera vendrá...*

Así pues, hay que concluir que en España la difusión de Moreto no ha sido desdeñable, pero se ha centrado en un número muy reducido de títulos. No en vano María Luisa Lobato, que desde hace años dirige el proyecto Proteo, dedicado a la edición de sus comedias, lo considera un «dramaturgo en busca de escenario». En este caso —y también en el de otros autores áureos— habría que plantearse la necesidad de ampliar el abanico de obras representadas.

Por lo que respecta a la proyección internacional de Moreto, DI PASTENA se ve obligado a advertir que, dada la enorme amplitud de la materia, solo podrá referirse a algunos casos concretos. Destaca el hecho de que sus obras se han venido utilizando como base de adaptaciones y reescrituras, a veces bastante libres. Así, por ejemplo, Molière compuso *La princesse d'Élide* (1664) a partir de *El desdén, con el desdén*, a la que aportó cambios apreciables, convirtiéndola en un suntuoso espectáculo cortesano, con baile y música. Debieron de ser principalmente las vivas figuras femeninas las que despertaron el interés de Molière y otros compatriotas suyos por adaptar piezas moretianas. En *Le baron d'Albikrac* Corneille fundió elementos de *Lo que puede la aprehensión* y *De fuera vendrá...*, del mismo modo que en la Inglaterra de la primera parte del siglo XVIII, John Crowne en *Sir Courtly Nice or It cannot Be*, se valió a un tiempo de *El lindo don Diego* y de *No puede ser el guardar una mujer*.

En la corte imperial vienesa, el 18 de enero de 1673, en el marco de una «fiesta española», las damas de corte de la emperatriz Margarita Teresa de Austria representaron en español *Primero es la honra* (interpretando también los papeles masculinos) para celebrar el cuarto cumpleaños de María Antonia, hija de la soberana. Conservamos la música de las partes cantadas, firmada por el italiano Antonio Draghi. Que se montara en Viena una pieza de Moreto confirma la fama de que el dramaturgo gozaba en Europa y también la relación que una parte de su teatro mantuvo con los ambientes palaciegos.

Su difusión en la Italia del siglo XVII y primera mitad del XVIII pasó igualmente por la reelaboración musical y por los palacios. Muy apreciadas fueron sobre todo *Fingir y amar* y *El desdén, con el desdén*, adaptadas varias veces. La última de estas comedias ya se vio en Roma en 1658: unos nobles caballeros españoles la montaron, en el «Real Palazzo di Spagna», para celebrar la subida de Leopoldo I al trono imperial. En los siglos XVIII y XIX esta obra funcionó también en los teatros comerciales, aunque fuera a costa de profundas reelaboraciones, como la llevada a cabo por el conde Carlo Gozzi en *La Principessa filosofa* (1772); asimismo se sirvió de *Hasta el fin nadie es dichoso* para su comedia *I due fratelli nemici*.

Por otra parte, importantes bibliotecas (la Nacional de Florencia, la Palatina de Parma) custodian alrededor de 45 impresos españoles antiguos de Moreto (casi exclusivamente sueltas), lo que da muestra de la circulación de este corpus dramático por Italia, en el marco de las relaciones culturales y políticas entre los dos países.

Tras su apretada síntesis, ENRICO cree oportuno recordar que en marzo de 1993 y 1995 *El desdén, con el desdén* se pudo ver en el Festival de El Paso, en Estados Unidos; en la segunda ocasión, en lengua inglesa, traducida por Dakin Matthews para el montaje de Ann Manhaughton.

#### SE ABRE EL COLOQUIO

UNO DE LOS ASISTENTES comenta que el poco peso que tiene la pareja de enamorados en *El lindo don Diego* puede acarrear dificultades al director. ¿Cómo se solventan? Puntualiza RAFAEL que precisamente en esta obra doña Inés, la protagonista, tiene uno de los parlamentos más largos que pueden encontrarse en las comedias.

Hace hincapié el MODERADOR en la circunstancia de que *El lindo don Diego* haya sido llevada tantas veces a las tablas. ENRICO ve normal que sea así, ya que gira en torno a un personaje que se gana al público con sus excesos. También es cierto, sin embargo, que se corre el riesgo de que se les vaya de las manos, como sucede en algunas ocasiones.

FELIPE PEDRAZA señala que el montaje de *El lindo don Diego* de la CNTC, dirigido por Carles Alfaro en 2013, ofreció una novedad que le parece muy interesante: la fuerza cómica del protagonista no se basa en presentarlo como una caricatura, sino que es su condición de monomaniaco lo que suscita la burla.

SUSANA HERNÁNDEZ ARAICO quiere destacar que Moreto no solo se difundió por Europa, sino también por la América hispana. Como ya ha indicado el profesor Di Pastena, *No puede ser...* llegó a Méjico en 1998 de la mano de la Compañía de Teatro Clásico de la Universidad Autónoma de Ciudad Juárez, bajo la dirección de Francisco Portes.

EVA DEL PALACIO, a quien se debe el montaje de *De fuera vendrá...* que veremos mañana, quiere saber si Moreto compuso *El lindo don Diego* para alguna compañía que tuviera un actor particularmente adecuado para una interpretación de esas características, como a veces hizo Molière a la hora de crear sus personajes. DI PASTENA manifiesta su interés y se muestra dispuesto a investigar sobre ese asunto.

OTRO DE LOS ASISTENTES subraya de nuevo, desde la perspectiva del director escénico, cómo la importancia que adquieren en el teatro moretiano los graciosos suele reducir la presencia de los galanes. ENRICO está totalmente de acuerdo. Pensemos, por

ejemplo, en que no es don Carlos, sino Polilla, quien idea el plan que pone en marcha la acción de *El desdén, con el desdén*. (Mañana tendremos la fortuna de disfrutar de uno de los más divertidos: el Chichón de *De fuera vendra...*)

ANTONIO ABDO, seguidor incondicional (en compañía de Pilar) de nuestras Jornadas, se dirige a Pérez Sierra para hacerle saber que se acuerda de cuando, hace ya cuarenta años, le oía hablar en aquellos primeros encuentros con «esa efervescencia que siempre tuvo». Pregunta después qué significa la denominación de «el lindo» para Moreto. RAFAEL remite a los versos de la primera jornada a los que ya se ha referido, en que Mosquito describe al figurón antes de que llegue a casa de sus primas. Las palabras del criado explican perfectamente el concepto que el autor tiene de este personaje, en quien la excentricidad y la presunción son los rasgos dominantes.

Pregunta FELIPE PEDRAZA a la directora de *No puede ser...* si se pensó en ella para este montaje por su militancia feminista. Responde JOSEFINA MOLINA que no sabe por qué la llamaron, pero le quedó muy agradecida a Marsillach.

El MODERADOR anuncia el final de la sesión. Da las gracias a los invitados por su asistencia y a los oyentes por su atención y sus intervenciones.





*EL BURLADOR DE SEVILLA*  
POR LA COMPAÑÍA NACIONAL DE TEATRO CLÁSICO

Milagros Rodríguez Cáceres

---

UNIVERSIDAD DE CASTILLA-LA MANCHA

FELIPE PEDRAZA, que modera la mesa, dedica sus primeras palabras a presentar a los dos invitados y agradecerles su asistencia. BORJA ORTIZ DE GONDRA, egresado de la RESAD, autor de la versión de *El burlador* que vimos ayer (10 de julio de 2018), es dramaturgo repetidamente laureado (premio Marqués de Bradomín para jóvenes autores por *Dedos*, *vodevil negro*, Calderón de la Barca por *Mane*, *Thecel*, *Phares*, Max por *Los Gondra*, *una historia vasca*) y figura de peso en nuestro panorama escénico actual. RAÚL PRIETO, el protagonista, también de la RESAD, muy conocido por su intervención en series televisivas de éxito (*Amar en tiempos revueltos*, *Los Serrano*, *La señora...*), ha hecho cine (*Las furias* de Miguel del Arco) y teatro, a veces de autores clásicos, terreno en el que destacan sus interpretaciones de don Juan en *El lindo don Diego* dirigido por Carles Alfaro y de Calisto en *La Celestina* que José Luis Gómez llevó a la CNTC en coproducción con el Teatro de la Abadía. FELIPE les pide que nos revelen las interioridades de su espectáculo. ¿Por qué *El burlador de Sevilla*? ¿Por qué este *Burlador*? ¿Cómo se gestó su puesta en escena?

## PRIMEROS PASOS

Para responder a la pregunta inicial sobre cuáles fueron sus primeras impresiones y cómo se enfrentaron a la tarea, cuenta BORJA que fue un encargo de la CNTC. Helena Pimenta les llamó a Josep Maria Mestres y a él, que ya habían trabajado juntos en tres ocasiones, para encomendarles la dirección y la versión, respectivamente. Hasta ese momento, no había participado en el montaje de ningún clásico español; su única experiencia de teatro clásico había sido, precisamente aquí, en Almagro, con *Hamlet*, hace diez años. Lo primero que se plantearon fue pensar qué querían contar con esta obra. Tenían muy claro que se trataba de poner en escena un texto clásico para espectadores de nuestro tiempo, que están vivos.

Nos dice BORJA que se dispuso a volver al libro después de mucho tiempo para intentar leerlo «como si fuera la primera vez». Encontraba muy inteligente el interés de Mestres en preguntarse hasta qué punto este don Juan sigue vivo, porque todavía nos reconocemos en él, o si por el contrario, ya no tiene nada en común con nosotros. Necesitaba olvidar su idea del personaje, porque venía del *Tenorio* de Zorrilla, con un don Juan romántico, unas pobres mujeres engañadas... Se dio cuenta de que, desde la primera aventura, la acción de la comedia tirsiana se desarrolla en una sociedad igual que la nuestra, totalmente corrupta, en la que, del rey al villano, todos aspiran a sacar partido y nadie es «trigo limpio». Le sorprendió ver que esas cuatro mujeres que, cuando se produce la burla, denuncian y piden justicia ante el rey, no tienen nada que ver con doña Inés. Ese fue el punto de partida y pensó que podía encontrar la manera de contar esas cosas que había descubierto.

Por su parte, RAÚL explica que recibió la llamada de Pimenta y se entrevistó con el director. Se entendieron bien y Mestres le facilitó unas primeras pinceladas de cómo concebía el personaje. A la pregunta de FELIPE de si había sentido previamente el deseo de representar a don Juan, RAÚL responde que sí, que le atraía la dimensión del mito.

## CAMBIO DE ESCENARIO

El MODERADOR comenta que había visto antes el espectáculo en el Teatro de la Comedia y tenía curiosidad por comprobar si se producían diferencias con el cambio de espacio, como sucede en algunas ocasiones. En Madrid la función le gustó mucho, y ayer le gustó más todavía; en la Comedia fluía muy bien, pero en Almagro había mejorado. Como es una obra de movimiento complejo, con una violencia difícil de controlar

en escena, probablemente resulte favorable el marco más amplio que brinda el Hospital de San Juan. ¿Tienen ellos la misma impresión?

Responde RAÚL que, al cambiar de escenario, siempre hay que salvar una dificultad inicial. De repente se produce un choque porque todo es ligeramente distinto; no demasiado, pero si uno se pone a hacer cosas que no hacía antes, puede caer en un error. Además, estaba el esfuerzo añadido de querer llegar hasta el último espectador. En vista de que los actores podían excederse, Mestres les advirtió: «Cuidado, no os pongáis estuendos». En cualquier caso, él piensa que si uno se da cuenta de ese posible problema, se esquiva, y ya está. Añade BORJA que, como es un texto que tiene muchas entradas y salidas y que pide espacio, el representarlo al aire libre le va bien y le da un toque mágico. («Cruzan murciélagos», comenta RAÚL.)

Advierte TERESA JULIO de que el marco en el que, al principio de la obra, se van juntando las piezas que forman el retrato del protagonista, está pensado para el Teatro de la Comedia, y en el Hospital de San Juan no lo ven bien los espectadores que están en los lados. Sugiere que intenten adaptarlo a la sala de que disponen en cada caso. RAÚL y BORJA aseguran que están de acuerdo y lamentan muchísimo que se perdiera un efecto importante: al final baja el cuadro, desaparece la imagen del personaje y se queda en blanco, porque don Juan somos todos.

## DON JUAN Y CATALINÓN

UNO DE LOS ASISTENTES valora muy positivamente la interpretación de la pareja central, amo y criado. Respecto al personaje del burlador, se dirige a Raúl para decirle que tiene la sensación de que es un don Juan mozartiano, más soberbio que lujurioso. Continuamente se le dan oportunidades de redimirse, pero no quiere. Contesta RAÚL que él no tiene claro si el personaje desea realmente acostarse con las mujeres. Lo esencial es el engaño en sí mismo. Cuando las ha seducido, dejan de interesarle. A doña Ana, en concreto, ni siquiera llega a penetrarla, pero se contenta con haberla burlado. Comenta FELIPE que se da también una dimensión social: además del engaño, importa la humillación de dejarlas sin honor. Añade RAÚL: Lo que cuenta es que sea público.

Explica BORJA que el que se ocupa de la dramaturgia parte de una idea de los personajes; pero cuando se encuentra con los actores, tiene que plantearse cómo lo van a hacer ellos en concreto y se ha de adaptar. En este caso, hubo algo que no estaba previsto y se impuso desde los primeros ensayos: Pepe Viyuela no actúa como el gracioso del teatro áureo, sino como la voz de la conciencia. Se asusta de lo que está haciendo su

señor y continuamente le advierte: «Cuidado, cuidado». La relación entre ellos es más bien de padre-hijo, propiciada por la diferencia de edad. De alguna manera, don Juan, que no acepta a su padre real, lo sustituye por Catalinón.

#### VESTUARIO Y MÚSICA

SUSANA HERNÁNDEZ ARAICO les felicita por ese espectáculo tan satisfactorio. Le parece muy acertado recurrir a un vestuario moderno que eleva el mito a un nivel de atemporalidad. Elogia también la incorporación de los aspectos visuales y de la música, que contribuyen considerablemente a la eficacia del montaje.

Responde BORJA que la puesta en escena es el resultado del trabajo de todo un equipo de profesionales. La decisión de que el vestuario cambiara de época fue del director; pero María Araujo, la diseñadora, ponía y quitaba cosas continuamente para que los actores estuvieran cómodos y se fueran configurando los personajes.

Añade BORJA que Iñaki Salvador compuso la música viendo las escenas que estaban representando, y el autor de la coreografía (Jon Maya Sen) asistía a los ensayos para adaptarla. Todos avanzaban a una.

RAÚL comenta que, cuando María le propuso el vestuario que al final llevó, no acababa de verse bien, y ella iba introduciendo cambios; pero pronto se convenció de que María tenía razón, porque sabía mucho más de eso, y hubo que volver a lo del principio.

Un detalle curioso fue que, como explica BORJA, hay una escena en que, en el original, el marqués de la Mota lleva una capa; pero la sustituyeron por un sombrero, y él tuvo que reescribir unos diez versos. Es poco frecuente que un cambio del vestuario repercuta en el texto, pero lo aceptó porque se trata de una labor de equipo.

#### PARALELISMOS CON EL TIEMPO PRESENTE

Interviene OTRO ASISTENTE, que quiere resaltar su interés por dos ideas a las que ha aludido Borja: que don Juan somos todos y que el personaje se presenta como síntoma de una sociedad corrupta. Le gustaría saber en qué medida han recurrido a referentes actuales y si han establecido relaciones con los comportamientos de hoy, tanto respecto al donjuanismo como a otras variedades de la tiranía.

Responde BORJA que en su montaje Mestres plantea sutilmente las coincidencias con la sociedad actual. Han hablado mucho al respecto y se preguntan hasta qué punto ellos tienen que hacerlas evidentes. Claro que una frase escalofriante como «Si es mi padre/ el dueño de la justicia,/ y goza el favor del rey,/ ¿qué temes?» (recita RAÚL), tiene aplicación inmediata a nuestros días, pero creen que es al público a quien le corresponde llegar a esas conclusiones. Lo que de verdad duele es que la obra está escrita hace siglos y siguen pasando las mismas cosas.

RAÚL afirma que él no se ha apoyado en referentes reales, pero no sería difícil encontrarlos (está pensando, por ejemplo, en un compañero suyo). Una vez vio en la televisión un programa dedicado a un «estafador del amor», un chico guapete que contaba con el mayor desparpajo cómo les sacaba dinero a las mujeres. Asistimos a diario a muchas manifestaciones de chulería, y no necesariamente en un galán, sino también en otro tipo de personas. Por desgracia, lo que muestra *El burlador* no está tan fuera de tiempo.

Recuerda BORJA que ocurrió algo que no estaba previsto y resultó sobrecogedor: precisamente el mismo día (26 de abril de 2018) en que los miembros del equipo dialogaban con los espectadores del Teatro de la Comedia, se hizo pública la sentencia de la Manada. Lo que habíamos visto en escena irrumpía en la vida con una realidad brutal.

## UN DON JUAN RUFIANESCO

Apunta FELIPE que, frente a los de Zamora y Zorrilla, el don Juan de Tirso es, en medio de esa sociedad corrupta, un personaje rufianesco, muy duro, avasallador. Este montaje lo pone de relieve con particular acierto, subraya la desconsideración de que hace gala en todo momento. BORJA apostilla que en realidad don Juan se condena por su altivez, porque se empeña en ser más chulo que nadie. Decide acudir a la famosa cena para que toda Sevilla se entere del valor que tiene.

Explica luego el AUTOR DE LA VERSIÓN que, aunque don Juan muere condenado, a él le dolía asistir al triunfo de una sociedad que vive de las apariencias; que después del lío que se ha formado, se casen todos y terminemos viendo restablecido el orden. «Aquí no ha pasado nada». Por eso, el final que vemos en este montaje no es el de Tirso de Molina, sino que ha puesto en boca de Catalinón el último parlamento de Sganarelle en el *Don Juan, o el festín de piedra* de Molière. Se lamenta el criado de que todo el mundo está satisfecho con la muerte de su amo. El único que paga el pato es él, porque se queda sin cobrar: «¡Mi salario, mi salario, mi salario!».

Volviendo a la condición rufianesca del burlador, RAÚL quiere matizar que no es así desde el principio, sino que juegan un papel decisivo la ausencia de la madre y la férrea autoridad de un padre que lo protege del castigo pero no le da ningún cariño. Empieza siendo un adolescente que hace travesuras graves para divertirse, y luego se va oscureciendo (advierde que no es que lo defienda, ni mucho menos). En este montaje trabajaron minuciosamente la escena crucial en que don Diego manifiesta hacia su hijo un absoluto rechazo, que ellos marcaron con un tremendo bofetón. Don Juan está entonces a punto de romperse y quizá le hubiera gustado que su padre lo abrazara, pero solo se encuentra con un muro.

Subraya MAR ZUBIETA que el protagonista no ha recibido de su padre la menor educación, no le ha enseñado a ser distinto de lo que es. Solo cuenta con Catalinón como sustituto de la figura paterna, pero tampoco el criado le ofrece un modelo válido porque no está en la posición adecuada para ello: no es buen modelo social aunque sí buen modelo de afectos.

BORJA recuerda que en la comedia hay otro padre terrible, el de Aminta, que prácticamente se la vende al burlador: «¡Toda tuya!». A la actriz le ayudó en su interpretación pensar que la mujer era consciente de que estaba sola frente al mundo.

#### A PROPÓSITO DE LA VERSIÓN

RAFAEL GONZÁLEZ CAÑAL pregunta si, aparte del final, hay muchos cambios y cortes en esta versión.

BORJA responde que es bastante libre. Como se trataba de un encargo de la Compañía, le preguntó a Helena cuáles eran los límites. Ella le contestó que había que servir a los espectadores de hoy, pero transmitiendo fielmente el mensaje de los clásicos. En su versión, para que el texto fluya, lo ha limpiado muchísimo de capas secundarias, de expresiones que no se entienden; siempre dentro del máximo respeto.

Además, se ha permitido alguna pequeña «trampa». Así, en el episodio de la seducción de Aminta, cuando ya la tiene vencida, don Juan le ofrece joyas. Él pasó esos versos al principio del diálogo para ayudar a la actriz reforzando la reacción de un personaje que sabe ya todo lo que puede ganar si se entrega.

Hubo otra propuesta más radical que todos aceptaron porque tiene que ver con la lectura que han hecho del texto. En el intento de violación de doña Ana, en el original la dama queda reducida a una voz que se oye dentro; pero BORJA pensó que había que sacar en escena una actriz que le diera cuerpo, y añadió un soneto de *Los amantes de*

*Teruel* del propio Tirso. Luego, a lo largo de la función, la hace salir otras veces, junto con las demás burladas, para mantener viva su presencia. Naturalmente, desde el punto de vista filológico, es una «traición», pero no al espíritu de la obra ni a lo que ellos quieren contar.

Manifiesta también BORJA que los actores son generosos, porque a veces en los ensayos ven cosas de las que él no se ha dado cuenta y van completando la escena a partir de sus técnicas interpretativas. Así, por ejemplo, le pareció muy bien que la actriz que interpreta a Tisbea (Mamen Camacho) tomara la iniciativa de empezar a desabrocharle la camisa a don Juan en vez de quedarse quieta.

FELIPE le agradece que, al justificar sus decisiones, hable de los filólogos como si fueran dueños del texto, cuando la verdad es que solo son humildes servidores, como pueden serlo los actores y el autor de la versión. Se ve que en este caso todos se han esforzado en desentrañarlo de la forma más sutil.

#### DOS BREVÍSIMOS APUNTES

Aunque ya han agotado el tiempo, el MODERADOR quiere referirse muy brevemente a una curiosa paradoja que le intriga: por una parte, el de este montaje es un espacio con mucho aparato escenográfico (incluso hay una decoración figurativa: se ve el mar), y por otra, es un espacio desnudo. ¿Son conscientes de esa paradoja? Responde BORJA que el director quería que no hubiera más objetos que los imprescindibles. Esa es una apuesta de Josep Maria acorde con su estilo, porque son textos que piden espacio y limpieza: basta con el cuerpo del actor y la palabra.

Acaba FELIPE elogiando lo bien ajustado que está el verso en la interpretación del grupo. Esto daría pie a un nuevo coloquio que no podemos abrir ahora, pero quiere dejar constancia de ello. BORJA aprovecha la ocasión para rendir homenaje a Pepa Pedroche, la asesora de verso. El MODERADOR remata la sesión con esta frase: «¡Enhorabuena, Pepa!».





***DE FUERA VENDRÁ... QUIEN DE CASA NOS ECHARÁ***  
**DE AGUSTÍN MORETO,**  
**POR MORBORIA TEATRO**

Milagros Rodríguez Cáceres

---

UNIVERSIDAD DE CASTILLA-LA MANCHA

FELIPE PEDRAZA abre otra de las sesiones más esperadas de estas Jornadas: el coloquio con los artistas. Elogia la magnífica puesta en escena de *De fuera vendrá...* de Agustín Moreto que tuvimos la suerte de ver ayer (11 de julio de 2018) en el Palacio de los Oviedo. Se dio la circunstancia de que era un ensayo general, al que Morboria, excepcionalmente, tuvo la gentileza de invitarnos. Les estamos muy agradecidos porque lo pasamos estupendamente bien, y sobre todo porque se hayan atrevido a poner en pie un montaje que exige tanto esfuerzo y dedicación.

Todos conocemos (no solo la conocemos, sino que la admiramos) la trayectoria que mantiene este grupo desde hace más de treinta años. Eva y Fernando, batallando con mil dificultades, siguen adelante con un ambicioso proyecto que ha llevado a los escenarios, en espectáculos extremadamente originales e interesantes, con sello propio, títulos clave del teatro universal, con una clara predilección por la comicidad y por Molière y Moreto: *El sueño de una noche de verano*, *El enfermo imaginario*, *El avaro*, *El burgués gentilhomme*, *Los enredos de Escapín*, *El lindo don Diego*... Recordamos con particular emoción *La ventana Rojas* que pudimos ver en 2007 con motivo del IV centenario del nacimiento de Rojas Zorrilla. También han preparado espectáculos de calle como la cabalgata barroca que recorrió Almagro y Toledo, siguiendo el mismo itinerario

que la procesión del Corpus; delante de la catedral los chavales de los institutos celebraron una justa poética y recitaban versos de *La vida es sueño*. Siempre han puesto toda la carne en el asador (seguramente, a veces más carne de la que tenían). Trabajan, además, con sus hermanos en un taller de diseño y realización de materiales para grandes fiestas: vestuario, adornos, seres fantásticos, monstruos, dragones...

Tenemos en la mesa para hablar con nosotros a la directora del montaje, EVA DEL PALACIO, y al actor FERNANDO AGUADO. También están presentes en la sala otros muchos miembros de la compañía.

### ¿CÓMO SE SOSTIENE MORBORIA?

FELIPE lanza a los aires esta delicada pregunta, con la promesa de los asistentes de que nada de lo que se diga aquí se lo vamos a contar ni a Montoro ni a Montero. La iniciativa artística de Morboria resulta extraordinaria, pero el mantenimiento de la empresa entra en el terreno del milagro.

Responde EVA que se consigue con mucho esfuerzo e imaginación, gracias a una necesaria «terapia ocupacional». Cuando no tienen bolos, están siempre trabajando en el taller (al tiempo que han de ocuparse de la tarea administrativa: los agotadores papeles). Como han alcanzado un nivel estético potente, les piden cosas muy especiales. A veces, por ejemplo, cuando se produce la presentación en Madrid de una firma como Christian Dior, les encargan materiales para el evento, y lo mismo ocurre con las fiestas increíbles que dan los famosos, a las que acude «la flor y nata de la aristocracia de este país». Gracias a eso, Morboria puede hacer frente a los gastos de sus montajes, que se lo comen todo.

Reciben alguna pequeña ayuda de la Comunidad de Madrid o el Ministerio de cultura; pero, a pesar de que llenan las salas, nunca se les ha facilitado un teatro municipal, siendo madrileños. Es una lucha muy dura, en la que se creen en la obligación de defender la dignidad de los artistas. Añade FERNANDO que lo que quieren es ser actores, pero no tienen más remedio que convertirse en empresarios.

### SU APORTACIÓN AL CENTENARIO DE MORETO

Explica EVA que con motivo de la celebración del centenario de Moreto, decidieron presentar un proyecto a la Comunidad. No daban abasto a leer obras para elegir

la más apropiada a las características de su compañía. Optaron por *De fuera vendrá...* Luego las autoridades les dijeron que se aplazaba para octubre o noviembre, pero resolvieron tirar adelante por su cuenta.

Querían que en la función interviniera una orquesta. Primero contaban con un excelente músico: Miguel Barón (guitarra y vihuela) y luego se incorporaron Milena Fuentes (violín) y Javier Monteagudo (mandola sueca y percusión). Al final, ahí están 16 personas. ¡Casi nada!

Como siempre, hagan las funciones que hagan, lo que ellos buscan es disfrutar comunicándose con la gente. Es su forma de vivir y de ver el mundo. De momento, después de Almagro, tienen contratada alguna actuación: en el Teatro de Rojas de Toledo, en Murcia... No saben hasta cuándo se va a mantener este espectáculo, pero a veces reviven, como les ocurrió, por ejemplo, con *El lindo don Diego*, por el que se interesaron las Jornadas de teatro del Siglo de Oro de Almería, y luego alguien más. Vamos a ver qué pasa con *De fuera vendrá...*

Nos dice FERNANDO que anoche tuvieron el placer de contar con un público entendido, que respondía a los guiños y segundas intenciones. Luego vendrán otros espectadores que reaccionarán de otra manera. Su experiencia es que, aunque la gente sale encantada, se lo pasan bomba (¡han descubierto América!), a la postre el teatro clásico interesa a pocos. La Compañía Nacional llena todos los días, pero hace falta mucho más y conseguir que se abra camino este maravilloso tesoro nuestro. («En ello estamos», comenta FELIPE.)

EVA quiere dejar constancia de que los artistas se alimentan del trabajo que hacen los filólogos, con esa investigación que aporta tanto y les abre la mente. «Eso es vital para nosotros».

Por otra parte, afirma FERNANDO que hay una tendencia a trasladar las palabras antiguas al lenguaje moderno para hacerlas comprensibles, pero ellos creen que deben darse a entender con los gestos y con la acción. De la misma manera, son partidarios de mantener el vestuario clásico con sus elementos propios (el guardainfante, la golilla...). No les interesa vestir a los actores con tejanos. Considera EVA que es apasionante llevar a la escena los trajes que vemos en los retratos de la época.

¿POR QUÉ ELIGIERON ESTA OBRA?

La profesora DELIA GAVELA, que ha publicado una edición de *De fuera vendrá...*, quiere agradecerles el espectáculo de ayer y su valentía por haber montado esta comedia.

Cuando lo supo por María Luisa Lobato, no se podía creer que iba a ver en el teatro la obra con la que había estado batallando tanto tiempo. Además, anoche asistimos a una representación en la que cobraban vida todos y cada uno de los versos, sin perder ninguna escena, a pesar de las dificultades que eso entraña. Para ella fue un milagro. Le gustaría saber por qué se decidieron por este título.

EVA contesta que, además de elegir un texto de calidad, necesitaban que tuviera bastantes personajes, para poder contar con papeles dignos para todos. Ellos quieren volver al teatro de verdad: el que se llevaba a las tablas en función de las posibilidades de cada compañía.

## EL TRABAJO CON LOS PERSONAJES

DELIA resalta la enorme fuerza que tienen los personajes de esta comedia. Cuando Moreto buscaba una pieza de Lope de Vega como fuente de inspiración, eligió *¿De cuándo acá nos vino?* precisamente por esta cualidad y por las características tan especiales de algunos de sus personajes. Su pregunta a la directora es esta: ¿una vez que apuestas por una obra y le pasas el texto a la compañía, ¿cómo trabajáis con los personajes? ¿Cada actor construye el suyo por su cuenta?

Contesta EVA que siempre empiezan con unos días de trabajo de mesa, para que el imaginario de cada cual se ponga a volar y pueda enfrentarse a su personaje. Durante los ensayos, ella los va guiando, acompañando: «Por aquí sí, por aquí no». Hay momentos en que se pierden, pero salen adelante. Por ejemplo, Ana Belén temblaba cuando supo que le correspondía un papel masculino (Celedón). «Fue un reto —afirma ANA BELÉN SERRANO—: era hacer de hombre, no de una mujer que hace de hombre. Sobre todo le preocupaba la voz. Luego se le fue quitando el miedo: como era pequeñito, podía perfectamente tener una voz aflautada. El verso te ayuda mucho, te lo da todo: el movimiento del personaje, el ritmo, la energía... Para ella fue un placer interpretar el papel del licenciado (solo le daba rabia no salir guapa).

EVA habla después de otro caso. Diego Morales, que encarnaba al capitán Lisardo, no había recitado nunca un monólogo tan largo como el que aquí le tocaba, y se asustó. Para que le resultara más fácil y darle más ritmo a la escena, lo hicieron a dos voces, repartiendo su papel con el alférez Aguirre (Fernando Aguado).

Esta primera parte de la trama, que trata de los tercios de Flandes, del conflicto de Cataluña..., tiene una gran potencia visual, pero queda al margen de todo lo que viene después. Aunque a algunos les ha sorprendido, han querido mantenerla entera

porque les encantan las hazañas bélicas y los personajes que intervienen en ellas. Cuenta FERNANDO que es un trabajo añadido acoplar el vestuario al movimiento del actor que va con una capa, una espada, unas espuelas..., pero muy gratificante.

En ese momento, recibido con grandes aplausos, entra en la sala Eduardo Tovar, que ayer triunfó con el papel de Chichón, uno de los mejores graciosos del teatro de Moreto, que tiene muchos estupendos.

#### CLAVES DEL MONTAJE

Interviene FRANCISCO DOMÍNGUEZ MATITO para hablarnos de que el año pasado en las Jornadas de Olmedo, con ánimo de provocar un poco a sus compañeros de debate, planteó la cuestión de que, al editar una obra clásica, uno se va formando la idea de cómo pudo representarse y de cómo le gustaría verla ahora; pero cuando cobra vida en el escenario, difícilmente satisfacen al editor las ocurrencias de los directores. Aclara enseguida que sí le dejó plenamente satisfecho la puesta en escena que Morboria hizo de *El lindo don Diego*, y lo mismo puede decir de la que vimos anoche, tan espléndida como la otra, si no más; con sumo respeto, como queremos los filólogos que se haga el teatro clásico.

SIMON KROLL les agradece que hayan representado íntegramente el texto, incluso el larguísimo romance sobre Girona. A él le gustan esos romances y lo hicieron muy bien. También quiere manifestar su gratitud porque ayer pudieran disfrutar de ese espectáculo no solo los especialistas sino también los alumnos alemanes que ha traído a Almagro.

Explica FERNANDO que Eva tiene la particularidad de que dirige siempre desde la escena y no deja pasar ni un detalle. Como ya la conocen, una mirada les basta para saber dónde deben colocarse. A los actores se les da mucha libertad, pero... ¡Cuidado! Para empezar, ella no admite la menor licencia con el verso.

Comenta EVA que, gracias a la música, ha salido una obra muy española. Le agrada mucho la folía creada por Miguel Barón en que interviene un coro de sirvientes. Ella también fue bailarina y disfruta trabajando con actrices que bailan, como en el caso del fandango de Virginia Sánchez (la criada). «El violín de Milena es una locura, una gozada». La música arropa a los actores y se adapta a ellos en todo momento. Afirma FELIPE que le sorprendió muy gratamente la coreografía, que es otra complicación más, un elemento que también hay que integrar en el conjunto. EVA responde que de ninguna manera querían renunciar a los números musicales, aunque sí hubo que prescindir del

entremés con que pensaban empezar, por el miedo de que resultara demasiado largo. Hoy en día un espectáculo que se prolonga más de una hora y media molesta a todo el mundo.

FELIPE subraya cuánto nos impresiona a todos en los montajes de Morboria el juego con las narices, que resulta particularmente inquietante. Lo común es que, cuando se utilizan postizos, se haga de una forma muy exagerada, pero Morboria domina la técnica de aplicar la deformación a un punto concreto, de modo que a veces hasta llegas a dudar si será o no un elemento postizo. Le contesta EVA que ellos cuentan con un taller especializado en todo lo que pueda contribuir a la caracterización del personaje. Se han acostumbrado a llevar siempre trajes pesados, narices... Afirmo ANA BELÉN que el actor, aunque le cuesta, lo acepta porque le aporta beneficios: incluso le ayuda a decir el verso. EDUARDO explica que, en su caracterización del gracioso, la nariz le da problemas, pero se sacrifica y lo hace muy a gusto. (Realmente se ha conseguido un efecto estupendo, pensamos todos.)

#### VAMOS CERRANDO

Llega la hora de cerrar la sesión y agradecerles a los miembros de Morboria la simpatía con que han sabido satisfacer la curiosidad que todos sentimos cuando vemos la maestría con que ponen en pie sus espectáculos. A la inevitable pregunta «¿Y el futuro?», la respuesta de EVA: «Otro día».

## **LIBROS EN ESCENA**





PEDRAZA JIMÉNEZ, Felipe B., Rafael GONZÁLEZ CAÑAL y Elena E. MARCELLO (eds.): *Drama y teatro en tiempos de Carlos I (1517-1556). XL Jornadas de teatro clásico (Almagro, 10, 11 y 12 de julio de 2017)*, Cuenca, Universidad de Castilla-La Mancha, 2018.



**Felipe B. Pedraza Jiménez**

UNIVERSIDAD DE CASTILLA-LA MANCHA

Durante tres días de julio de 2017, algo más de cien apasionados del teatro clásico se reunieron en Almagro para analizar un capítulo semiolvidado de nuestra historia cultural: el teatro y el drama durante el extenso reinado (40 años) de Carlos I. Las actas, que se presentaron en el corral de comedias en las sesiones de 2018, recogen las aportaciones de los ponentes, la síntesis de los coloquios sobre los espectáculos que pudimos ver, y las autocríticas y presentaciones de algunas publicaciones sobre el teatro áureo.

Las ponencias se estructuran en tres secciones: *Marco y relaciones*, *Dramaturgos y dramas carolinos* y *El teatro en los libros*.

La primera se ocupa de las conexiones e influjos mutuos entre el teatro español y su entorno filosófico, religioso y estético. Contiene un análisis de Laura Mier sobre los movimientos de reforma moral y religiosa, y la creación dramática de este reinado. La conclusión es clara: «Son muchos los ejemplos en los que las propuestas morales permean en el teatro». Con frecuencia, la sátira se utiliza para abrir paso a las nuevas concepciones: «La risa, la carcajada, la comicidad son los recursos que utilizan los dramaturgos para llevar a los límites un sistema moral que creían obsoleto y en cuya ridiculización parece que reside su final».

Los otros dos artículos que integran esta primera sección dirigen su mirada a los enlaces, muy intensos en esta etapa, con el mundo dramático portugués. José Camões se ocupó de subrayar algunas de esas relaciones, favorecidas, sin duda, porque la reina efectiva de España fue durante muchos años Isabel de Portugal, esposa de Carlos I y encargada del gobierno de Castilla y Aragón, mientras el emperador se ocupaba fundamentalmente de asuntos europeos. Las casas reinantes en las dos monarquías ibéricas están ligadas por lazos de sangre, pero también por tradiciones culturales compartidas, por prácticas escénicas similares y mutuamente influidas.

El artículo de Miguel Ángel Teijeiro, en cambio, se interesa por la figura del portugués en el primer teatro castellano del Renacimiento y pone el acento en la rivalidad entre los súbditos de las dos monarquías que se resuelve en la sátira estereotipada de los portugueses en la escena española. Los rasgos caricaturescos con que se les retrata son uno de los elementos que maneja el teatro cómico de la época.

La sección *Dramaturgos y dramas carolinios* se abre con un artículo de Manuel Calderón que desarrolla la proyección de ciertos arquetipos de las farsas y autos de Lucas Fernández o Gil Vicente en la literatura y la historia posteriores.

El interés por la prehistoria del auto sacramental en la obra de López de Yanguas centra los trabajos de Julio F. Hernando y de Javier Espejo. Las equilibradas conclusiones del primero son muy dignas de ser atendidas: «López de Yanguas no escribe el “primer auto sacramental del teatro español”»; pero sí le corresponde «el mérito de haber creado las condiciones estéticas y estructurales para la emergencia del auto sacramental». El segundo artículo analiza el papel del cuerpo en estas primitivas alegorías, en defensa de un sentido trascendente de la existencia y de un pacifismo erasmizante que fue divisa de la política imperial durante un tiempo.

Luis González Fernández prosigue el estudio de los dramas alegóricos y disecciona el papel del demonio en la obra de Sánchez de Badajoz. Subraya la formación teológica del autor y su concepción de un diablo egocéntrico, marcado por la bestialidad y por su inquietante invisibilidad.

Mercedes de los Reyes redacta una sintética pero consistente monografía sobre una pieza poco recordada: la *Farsa llamada Ardamisa* de Diego de Negueruela, en la que descubre progresos notables en la construcción del teatro moderno, como la presencia de los personajes populares o un rico poliestrofismo.

Juan Carlos Garrot trata de la *Tragedia Josefina* de Micael de Carvajal, con particular atención al controvertido asunto de la presencia de lo judaico en este universo dramático. Ante esta materia el poeta adopta una posición ambivalente que une la aceptación y el elogio de la tradición veterotestamentaria y la sátira, no demasiado hiriente, en el contexto burlesco del prólogo.

El teatro de la época de Carlos I no vive tanto en la escena cuanto en los impresos. De ahí que la última sección se ocupe de su presencia en las bibliotecas y los talleres tipográficos. Miguel Ángel Perez Priego estudia el coleccionismo de una rica familia alemana muy ligada, por razones de negocios, a Almagro: los Fugger. Estos banqueros reúnen una notable biblioteca que cuenta, antes de 1582, con «doscientos cincuenta libros hispánicos», parte de los cuáles son «catorce piezas dramáticas breves, de gran valor bibliográfico y literario».

Un interesante aspecto de la producción dramática editorial lo aborda Miguel Ángel Pallarés en su documentado estudio del taller zaragozano de Pedro Hardouyn. Subraya, entre otras cuestiones, los problemas de este impresor con la justicia y, sobre todo, su empeño en abrir «una línea de bajo coste editorial», que acogió algunas de las piezas dramáticas más notables del periodo: *Tesorina* y *Vidriana* de Jaime de Huete, *Radiana* de Agustín Ortiz y *Terno dialogal*, *Terno farsario* y *Terno comediario* del extremeño Vasco Díaz Tanco.

Los once artículos que acabo de describir sintéticamente constituyen, a mi juicio, una aportación muy notable a los estudios sobre una etapa que ha permanecido durante demasiado tiempo en un olvido casi absoluto.

Además de los análisis especializados, las actas incluyen las crónicas de los coloquios sobre las dos representaciones que tuvimos oportunidad de ver en las Jornadas: *Cyrano de Bergerac* de Edmond Rostand, por «La Nariz de Cyrano», empresa capitaneada por José Luis Gil, y *La dama duende*, dirigida por Helena Pimenta a la Compañía Nacional de Teatro Clásico.

Se cierran con la habitual sección de *Libros en escena*: publicaciones del Instituto Almagro de teatro clásico y de la CNTC, y el volumen misceláneo *Paradigmas del teatro clásico español*, editado por Marcella Trambaioli y Christophe Couderc.



COMPAÑÍA NACIONAL DE  
TEATRO CLÁSICO: Publicaciones.



Álvaro Tato  
Mar Zubieta

---

COMPAÑÍA NACIONAL DE TEATRO CLÁSICO

MAR ZUBIETA

Esta ocasión es extraordinaria porque, como veis, tenemos con nosotros a Álvaro Tato, sobradamente conocido de todos en otros aspectos profesionales. Viene ahora en calidad de ayudante artístico de la Compañía y colaborador especial en el área de publicaciones. Será además el director del próximo número de nuestra revista, *Cuadernos de Teatro Clásico*, del que nos hablará enseguida.

En esta temporada 2017-2018, que la Compañía cierra, como siempre, con su presencia en el Festival de Almagro (trayendo de forma excepcional cinco producciones), hemos colaborado juntos en la escritura y edición de los últimos números de nuestras colecciones «Textos de Teatro Clásico», «Cuadernos Pedagógicos», «Fichas Didácticas» y «Programas Pedagógicos». El número 83 de los «Textos» y el 60 de los «Cuadernos Pedagógicos» y de las «Fichas Didácticas» han estado dedicados al montaje de *La dama duende* de Calderón, dirigido por Helena Pimenta con versión de Álvaro Tato. Ambos han sido investigadores de un dramaturgo capaz de escribir *La vida es sueño* y al mismo tiempo de servirse de una mirada nueva para entrar en la comedia, el humor y la ironía, haciendo que la vivamos mediante personajes vitales y contradictorios, como es el caso de doña Ángela. Estará este año aquí en Almagro.

Editamos luego el número 84 de «Textos de Teatro Clásico» y el número 61 de los «Cuadernos Pedagógicos» y las «Fichas Didácticas» con *El burlador de Sevilla*, de Tirso de Molina, que es el montaje que puede verse esta noche en el Hospital de San Juan, dirigido por Josep Maria Mestres y con versión de Borja Ortiz de Gondra. Hacía ya 15 años, desde que lo montó Miguel Narros en 2003, que la Compañía no se había vuelto a acercar al *Burlador*, un clásico que es además un mito universal que conserva intacta su capacidad de fascinarnos, de forma que era necesario renovar nuestro interés por el autor y el personaje a través del buen hacer de un gran director de escena como Mestres.

En cuanto al número 85 de los «Textos», en él hemos recogido conjuntamente las versiones del ciclo de tres montajes de diferentes autores que la Joven Compañía Nacional de Teatro Clásico ha representado esta temporada en la Sala Tirso de Molina, y que también van a poderse ver este año en el Festival de Almagro: en primer lugar, *El banquete*, dirigido por Catherine Marnas y Helena Pimenta con dramaturgia de Álvaro Tato, sobre textos del teatro clásico universal. Luego *Los empeños de una casa* de sor Juana Inés de la Cruz, esa monja del XVII adelantada a su tiempo tan difícil de encasillar, en un montaje dirigido por Pepa Gamboa y Yayo Cáceres con versión de Antonio Álamo, y finalmente *La dama boba* de Lope de Vega, con dirección y versión de Alfredo Sanzol, que califica a la obra de «cuento mágico sobre el poder que tiene el amor de transformar nuestro entendimiento, y una sátira dirigida contra el machismo que ha creado un tipo de mujer perfecta: la que es inteligente y se está callada».

Esta temporada, además, han surgido nuevas necesidades de programación y las publicaciones se han adaptado a ello multiplicándose en unos folletos pequeños pero muy didácticos, los «Programas Pedagógicos». Son cuadernillos que, a diferencia de sus hermanas mayores, no suelen estar impresos, sino subidos a la web donde pueden consultarse por los espectadores cuando bucean en la página de la CNTC para saber más de

nuestros espectáculos. Según los casos, suele recogerse en ellos unas palabras aclaratorias del director y el versionador, la ficha artística del montaje, alguna crítica de la prensa especializada, el argumento de la obra y los orígenes literarios del texto, junto con fotografías y diseños de vestuario o escenografía. Es el caso de los «Programas Didácticos», 11 y 12, dedicados a los montajes de *Los empeños de una casa* y de *Comedia Aquilana* de Torres Naharro, mientras que otros «Programas» sí se imprimen ya que incluyen los textos que los actores dicen en escena durante la representación. Es el caso del «Programa Didáctico» 14, dedicado al proyecto pedagógico *Préstame tus palabras* tercera edición, una iniciativa que se desarrolla en los centros de enseñanza con la Joven CNTC, o del «Programa Didáctico», 9, asignado a la velada teatral *La voz de nuestros clásicos*, cuarta edición, que en colaboración con el Instituto Cervantes, se ha llevado fuera de la geografía española en multitud de ocasiones.

Quisiéramos ahora hacer un apartado especial para el próximo número de *Cuadernos de Teatro Clásico*, nuestra revista de teatro en la escena y para la investigación, que será el trigésimo tercero y estará dirigido por Álvaro Tato. Él nos lo presentará a continuación.

#### ÁLVARO TATO

Entre los próximos proyectos de la Compañía Nacional de Teatro Clásico está una publicación dedicada nada menos que a la risa en el teatro clásico. Con ella estamos intentando tender una mirada amplia, teórica y práctica, sobre tan enjundioso asunto, y combinar las voces de importantes investigadores con las de grandes profesionales de la dirección, la dramaturgia y la interpretación. El título del *Cuaderno*, *Linda burla*, corresponde al primer verso de nuestra más trágica tragedia lopesca, *El castigo sin venganza*; quizá el criado Batín hubiera sonreído con la chanza.

En nuestro *Cuaderno* examinaremos primero el humor en el teatro prelopesco con artículos de Emilio de Miguel y Julio Vélez, junto a una entrevista a Ana Zamora para profundizar en el proceso creativo de Nao d'Amores al abordar piezas cómicas como *Comedia Aquilana* de Torres Naharro. Después, la sección central del libro desentrañará la risa en la comedia nueva, con aportaciones de Ignacio Arellano y de diversos directores (Yayo Cáceres, Eva del Palacio, Eduardo Vasco) y dramaturgos (Yolanda Pallín, Fernando Sansegundo, Ignacio García May) que abordarán la puesta en escena de textos cómicos de Lope, Calderón, Tirso, Cervantes, Moreto, Rojas Zorrilla y Sor Juana Inés de la Cruz. Incluiremos además dos extensas entrevistas: una a Helena Pimenta y parte

del elenco de la CNTC (Rafa Castejón, Joaquín Notario y Marta Poveda, además de Vicente Fuentes, asesor de verso) para comparar la risa en Lope y Calderón desde nuestra experiencia en dos montajes cómicos recientes de la Compañía, *El perro del hortelano* de Lope de Vega y *La dama duende* de Calderón de la Barca; otra, que realizará Pepa Pedroche, será a diversos actores y actrices de tres generaciones que han representado papeles de gracioso o personajes cómicos a lo largo de los años. Por último, abordaremos la risa en siglos posteriores y la consecuencia del humor barroco con artículos de Fernando Doménech sobre el teatro cómico dieciochesco y Daniel Migueláñez sobre la pervivencia de los géneros breves en montajes del siglo XX. Javier Huerta, por su parte, reflexionará sobre la recepción crítica de un fenómeno tan amplio y poliédrico como la risa de los clásicos. El volumen concluirá con una breve entrevista a Stefano de Lucca (actual director del espectáculo *Arlecchino* del Piccolo Teatro de Milán) y a parte de su elenco, para indagar en las conexiones de la *commedia dell'arte* y la visión de Strehler a través de la gira mundial del espectáculo de humor en activo más longevo de Europa.



## ÍNDICE



FELIPE B. PEDRAZA JIMÉNEZ	
Palabras preliminares .....	7
PROGRAMA.....	11

## **El comediógrafo y sus recursos**

María Rosa ÁLVAREZ SELLERS	
Comicidad y transgresión en el teatro de Agustín Moreto .....	17
Delia GAVELA GARCÍA	
Tres Moretos en uno: multiplicidad cómica en el autor madrileño.....	43
Carmen PINILLOS SALVADOR	
Algunos recursos cómicos de Moreto en <i>Amor y obligación</i> .....	63
Jéssica CASTRO RIVAS	
La confusión de identidades en la comedia palatina de Moreto: el caso de <i>Lo que puede la aprensión</i> .....	87
Abraham MADROÑAL	
Humor y comicidad en el teatro breve de Moreto.....	101

## Cuestiones métricas

Simon KROLL

Estructuras sonoras en la comedia cómica de Agustín Moreto.

Reflexiones a partir de *Lo que puede la aprensión* ..... 117

Debora VACCARI

Espacio y métrica en las comedias de Agustín Moreto:

los casos de *El desdén, con el desdén* y *De fuera vendrá*..... 127

## Moreto en el tiempo

Félix BLANCO CAMPOS

*El decreto del cielo*: Moreto refundido por un sefardí de Ámsterdam ..... 155

Jesús CRACIO

Los felices años 60: *El desdén, con el desdén* ..... 173

Miriam MARTÍNEZ GUTIÉRREZ

Fanfarrones y lindos desde la antigüedad clásica hasta nuestros días:

*El lindo don Diego* de Morboria Teatro..... 181

## Crónicas de los coloquios

Milagros RODRÍGUEZ CÁCERES

Coloquio sobre la puesta en escena de las comedias moretianas ..... 201

Milagros RODRÍGUEZ CÁCERES

Coloquio sobre *El burlador de Sevilla*,

por la Compañía Nacional de Teatro clásico ..... 209

Milagros RODRÍGUEZ CÁCERES

Coloquio sobre *De fuera vendrá...*, por Morboria Teatro ..... 217

## Libros en escena

Felipe B. PEDRAZA JIMÉNEZ

*El teatro en tiempos de Carlos I (1517-1556). XL Jornadas de teatro clásico.....* 225

Mar ZUBIETA

Publicaciones de la CNTC ..... 229

ÍNDICE..... 233







Ediciones de la Universidad  
de Castilla-La Mancha

---